تزفيطان طودوروف

الأدب في خطر

ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي

دار توبقال للنشر

رقم الجرد : 0187 .B.

الأدب في خطر

العنوان الأصلي للكتاب :

Tzevetan Todorov
La littérature en péril
Paris, Flammarion, 2007

للمؤلف في دار توبقال

الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، 1990.

ننشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع المؤلف

تزفيطان طودوروف

الأدب في خطر

ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدير، الدار البيضاء 20300- المغرب
الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)
الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2007
© جميع الحقوق محفوظة

لوحة الغلاف لعمل الفنان
محمد مليحي

الإيداع القانوني رقم : 2007/1857
ردمك 7-32-496-9954

تمهيد

مهما أوغلت في الصّعود بذكرياتي، أراني تحيط بي الكتب. كان والداي يمارسان مهنة قيّم مكتبة، وفي البيت كثرة مفرطة من الكتب. كانا يضعان باستمرار تصاميم رفوف جديدة لاستيعابها؛ وأثناء ذلك تتراكم الكتب في الغرف والممرّات، مشكّلة أكداساً هشّة يلزمني أن أحبو وسطها. تعلّمتُ سريعاً القراءة وأخذت في التهام القصص الكلاسيكية المعدّة للأطفال، **ألف ليلة وليلة**، وحكايات گرم وأندرسن، و**توم سيور**، و**أوليفر تويست**، و**البؤساء**. ذات يوم، في سنّ الثّامنة، قرأت رواية بأكملها؛ لاشكّ كنت شديد الفخر بذلك لأنّني كتبت في يومياتي الخاصّة: «اليوم قرأت على ركبتي جدّي، كتاباً من 223 صفحة، في ساعة ونصف»!

وأنا تلميذ في الإعدادية والثّانوية، واصلت عشقي للقراءة. الدّخول إلى عالم الكتّاب، كلاسيكيين أو معاصرين، بلغاريين أو أجانب، الذين كنت أقرأ الآن نصوصهم الكاملة، يوفّر لي دائماً هزّة استمتاع: أستطيع إشباع تطلّعي، وأحيا مغامرات، وأتذوّق ضروب الرّهبة والمسرّة، دون أن تنالني الإحباطات التي تترصّد علاقاتي بأترابي من الأولاد والبنات، الذين كنت أحيا بينهم. لم أكن أعرف ماذا أريد أن أصنع في الحياة، لكنّي كنت متأكداً أن ذلك سيكون ذا صلة

بالأدب. هل سأكتبه أنا بنفسي؟ حاولت، نظمت قصائد رديئة، ومسرحية في ثلاثة فصول موضوعها حياة الأقزام والعمالقة، بل شرعت في رواية ـ لكن لم أتخطّ فيها الصّفحة الأولى. أحسست سريعاً أنّ تلك ليست سبيلي. ودائماً غير متيقّن من الآتي، اخترتُ مع ذلك دون تردّد، في نهاية الثّانوية، مسلكي الجامعي: سأدرُس الآداب. دخلت في 1956 جامعة صوفيا؛ الكلام عن الكتب سيكون مهنتي.

كانت بلغاريا آنئذ جزءاً من الكتلة الشّيوعية ودراسة الآداب القديمة توجد في قبضة الإيديولوجيا الرّسمية. كان نصف دروس الأدب علماً متعمّقاً والنّصف الآخر دعاية: الأعمال الأدبية الماضية أو الحاضرة تُقاس بمقياس التوافق مع العقيدة الماركسية اللينينية. كان لا بدّ من إظهار ما الذي في هذه الكتابات يوضّح الإيديولوجيا الصّحيحة ـ أو ماالذي ينقصها لإنجاز ذلك. ولأنّني لا أشارك الإيمان الشّيوعي ولا تحرّكني مع ذلك روح التمرّد، لجأت إلى موقف كان يتبنّاه كثير من مواطنيّ: في العلن، إذعانٌ صامت أو بطرف اللّسان للشّعارات الرّسمية؛ وفي السرّ، حياة كثيفة من اللّقاءات والقراءات المتوجّهة خصوصاً نحو مؤلّفين لا يمكن اتّهامهم بكونهم ناطقين بلسان المذهب الشّيوعي: إمّا لأنّه كان لهم حظّ العيش قبل ظهور الماركسية-اللّينينية، وإمّا لأنّهم عاشوا في بلدان كانوا فيها أحراراً في كتابة الكتب التي يريدون.

غير أنّه للتوفّق في الدّراسات العليا كان لابدّ، في نهاية السّنة الخامسة، من تحرير بحث شهادة التخرّج. كيف الحديث عن الأدب دون الخضوع لمطالب الإيديولوجيا المهيمنة؟ سلكت إحدى الطّرق النّادرة التي تتيح الهروب من التّعبئة الشّاملة. تلك الطّريق هي الاهتمام بموضوعات دون حمولة إيديولوجية؛ وإذن، في الأعمال الأدبية، بما يتّصل بمادّية النصّ نفسها، بأشكاله اللّسانية. لم أكن الوحيد الذي جرّب هذا الحلّ: منذ عشرينات القرن العشرين، كان الشّكلانيون الرّوس قد مهّدوا سلفاً السّبيل، وتبعهم منذئذ آخرون. في الجامعة، كان أستاذنا الأكثر إثارة للاهتمام هو، كالمتوقّع، متخصّصاً في علم العروض. اخترت إذن كتابة بحثي بمقارنة نسختين من قصّة طويلة لمؤلّف بلغاري، كُتبت في بداية القرن العشرين، وحصرت نفسي في التحليل النّحوي للتّحويرات التي أجراها من نسخة لأخرى:

الأفعال المتعدّية تحلّ محلّ الأفعال اللاّزمة، التّام يصير أكثر وروداً من غير التّام... وهكذا كانت ملاحظاتي تفلت من كلّ رقابة! وبهذا الصّنيع، لن أخاطر بانتهاك المحرّمات الإيديولوجية للحزب.

لن أعرف أبداً كيف كانت ستستمرّ لعبة القطّ والفأر هذه ـ ليس بالضّرورة لمصلحتي. عرضت لي فرصة الذّهاب لمدّة سنة «إلى أوروبا»، كما كنّا نقول في ذلك العهد، أي إلى الجهة الأخرى من «السّتار الحديدي» (صورة لم نكن نجد فيها أيّ مبالغة، لأن اجتيازه يكاد يكون مستحيلاً). اخترت باريس، التي كان صيتها ـ مدينة الفنون والآداب! ـ يبهرني. ها هو المكان حيث عشقي للأدب لن يعرف حدوداً، وحيث أستطيع أن أجمع بكلّ حرّية بين القناعات الحميمة والمشاغل العامّة، منفلتاً بذلك من الفُصام الجماعي الذي يفرضه النّظام الكلّياني البلغاري.

تبدّى أنّ الأمور أصعب قليلاً مما كنت أظنّ. أثناء دراساتي الجامعية، صار من عادتي التعرّف على عناصر الأعمال الأدبية المتخلّصة من الإيديولوجيا: الأسلوب، التّركيب، الأشكال السّردية، باختصار، التّقنية الأدبية. ولّما كنت متيقّناً في لحظة أولى بأنّني لن أقضي سوى سنة واحدة في فرنسا، فتلك هي مدّة جواز السّفر الممنوح لي، كنت أريد الاستفادة من ذلك بأن أتعلّم كلّ شيء عن هذه المواضيع المهملة، المهمّشة في بلغاريا، حيث كان عيبها أنّها لا تخدم جيّداً القضيّة الشّيوعية، فلا بدّ أنّها ستكون مدروسة طولاً وعرضاً في بلد تسود فيه الحرّية! والحال أنّه كان من العسير عليّ تبيّن مثل هذا التّعليم في الكلّيات الباريسية. كانت دروس الأدب فيها متوزّعة بحسب الأمم وبحسب القرون، فلم أكن أعرف كيف أعثر على الأساتذة الذين يعيرون بعض الاهتمام للمسائل التي تهمّني. لا بدّ من القول كذلك أنّ متاهة المؤسّسات التّعليمية وبرامجها لم يكن من اليسير على طالب أجنبيّ مثلي النّفاذ إليها.

كانت لديّ توصية من عميد كلّية الآداب في صوفيا إلى نظيره في باريس. ذات يوم من ماي 1963، طرقت باب مكتب في السّربون (الجامعة الباريسية الوحيدة آنذاك)، مكتب عميد كلّية الآداب، المؤرّخ أندري آيمار. بعد أن قرأ الرّسالة، سألني عمّاذا أبحث. أجبته أنّي أرغب في متابعة الدّراسات حول الأسلوب، واللّغة

والنّظرية الأدبيتين ـ عموماً ـ لكن لا يمكن دراسة هذه الموادّ في العموم! في أيّ أدب ترغب التخصّص؟ ـ أحسست أنّ الأرض تميد تحت قدميّ، فغمغمت بشيء من الإشفاق أنّ الأدب الفرنسي يلائمني. كنت أرى في ذات الوقت أنّني أتعثّر في فرنسيتي، التي لم تكن متمكّنة كثيراً في ذلك العهد. نظر إليّ العميد بترفّع متعطّف واقترح عليّ بالأحرى أن أدرس الأدب البلغاري مع أحد المختصّين فيه، الذين لا بدّ لا تخلو منهم فرنسا.

كنت محبَطاً بعض الشّيء لكنّني واصلت تنقيباتي، سائلاً بعض الأشخاص الذين كنت أعرفهم. وهكذا ذات يوم، قال لي أستاذ في علم النّفس، صديقُ صديق، بعد أن سمعني أعرض متاعبي: ـ أعرف شخصاً آخر يهتم بهذه المسائل الغريبة، هو أستاذ مساعد في السّربون ويُدعى جيرار جينيت. ـ التقينا في دهليز معتم بشارع سربنت حيث كانت توجد بعض قاعات الدّرس؛ نشأت مودّة عظيمة بيننا. فسّر لي، من بين أشياء أخرى، أن أستاذاً كان يدير حلقة دراسية في معهد الدّراسات العليا، حيث يكون من الملائم أن نلتقي؛ اسمه (الذي لم أسمع به أبداً) رولان بارت.

بدايات حياتي المهنية في فرنسا ارتبطت بهذين اللّقائين. قرّرت سريعاً أنّ سنة واحدة من الإقامة لن تكفيني وأنّ عليّ الاستقرار لوقت أطول في هذا البلد. سجّلت نفسي عند بارت لأنجاز دكتوراه أولى، عمل قدّمته في 1966. بعد مدّة قليلة دخلت إلى المركز الوطني للبحث العلمي CNRS، حيث قضيت كلّ مساري المهني. وفي أثناء ذلك، وبتحفيز من جينيت، ترجمت إلى الفرنسية نصوص الشّكلانيين الرّوس، غير المعروفين جيّداً في فرنسا، في مجلّد عنوانه **نظرية الأدب**، صدر سنة 1965. فيما بعد، دائماً مع جينيت، أشرفنا، طوال عشر سنوات، على مجلّة *Poétique*، تسندها سلسلة من الدّراسات، وحاولنا العدول بتدريس الأدب في الجامعة لتخليصه من شبكة الأمم والقرون، وفتحه على ما يربط الأعمال الأدبية بعضها ببعض.

الأعوام التي تلت كانت بالنّسبة لي سنوات اندماج تدريجي في المجتمع الفرنسي. تزوّجتُ، وأنجبت، وصرت كذلك مواطناً فرنسياً. بدأت أدلي بصوتي

في الانتخابات وأقرأ الجريدة، مهتمّاً بالحياة العامّة أكثر ممّا كنت أفعله في بلغاريا، إذ أنّني اكتشفت أن هذه الحياة لم تكن بالضّرورة خاضعة للمعتقدات الإيديولوجية، كما هو الحال في البلدان الكلّيانية. ودون أن أسقط في إعجاب ساذج، كنت أسعد بأن أرى أنّ فرنسا ديموقراطية تعدّدية، تحترم الحرّيات الفردية. هذه الملاحظة بدورها كانت تؤثّر على اختياري لمقاربة للأدب: لم تعد القيَم والأفكار التي يحملها كلّ عمل أدبيّ سجينة أغلال إيديولوجية مقرّرة سلفاً. فلم يعد موجب لطرحها جانباً وتجاهلها. لقد تلاشت أسباب اهتمامي الحصري بالمادّة اللّفظية للنّصوص. ومنذ تلك اللّحظة، في أواسط السّبعينات، فقدت الميل لمناهج التحليل الأدبي، وتعلّقت بالتّحليل نفسه، أي بلقاء مؤلّفين.

من ثمّ، ما عاد عشقي للأدب يجد نفسه محدوداً بالتّربية التي تلقّيتها في بلدي الكلّياني. فكان لا بدّ لي من اكتساب أدوات جديدة للعمل؛ أحسست بالحاجة إلى الاستئناس بمعطيات ومفاهيم علم النّفس، والأنثروبولوجيا، والتّاريخ. وبما أنّ أفكار المؤلّفين قد استعادت كلّ قوّتها، فقد رغبت، من أجل فهم أفضل لهم، الغوصَ في تاريخ الفكر المتّصل بالإنسان ومجتمعاته، في الفلسفة الأخلاقية والسّياسية.

وبفعل ذلك، توسّع الموضوع نفسه لعمل المعرفة هذا. الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحيّة التي يشاركها في خصائص عديدة؛ فليس من المصادفة أن تكون حدوده قد تغيّرت على مجرى التّاريخ. أحسست نفسي منجذباً إلى هذه الأشكال الأخرى من التّعبير، لا على حساب الأدب، بل إلى جانبه. في كتابي *La Conquête de l'Amérique*، كي أعرف كيف تتلاقى ثقافات شديدة الاختلاف، قرأت محكيات الرّحالة والغزاة الأسبّان (الكونكستادورس) في القرن السّادس عشر، تماماً مثل محكيات معاصريهم الأزتيك والمايا. ومن أجل التفكير في حياتنا الأخلاقية، انغمرت في كتابات المعتقلين المنفيين سابقاً في المعسكرات الرّوسية والألمانية: دفعني ذلك إلى كتابة *Face à l'extrême*. مراسلات بعض الكتّاب أتاحت لي، في *Les Aventuriers de l'absolu* مُسَاءلة مشروع وجوديّ: ذلك الذي يقوم على تسخير الإنسان حياته في خدمة الجمال. النّصوصُ التي كنت

أقرأها، سير ذاتية، مذكّرات، مؤلّفات تاريخية، شهادات، تأمّلات، رسائل، نصوص فلكلورية مجهولة المؤلّف لم تكن تشارك الأعمال الأدبية وضعية التخييل، لأنّها تصف مباشرة الأحداث المعيشة؛ ومع ذلك، فإنّها على غرار تلك الأعمال الأدبية، تجعلني أكتشف أبعاداً مجهولة في العالم، وتهزّني وتحثّني على التّفكير. وبعبارة أخرى، اتّسع عندي حقل الأدب، لأنّه يستوعب الآن الدراسة والبحث التأمّلي، إلى جانب القصائد والرّوايات والقصص والأعمال الدّرامية، هذا المجال العريض للكتابة السّردية المرصودة لاستعمال عامّ أو خاصّ.

لو ساءلت نفسي اليوم لماذا أحبّ الأدب، فالجواب الذي يتبادر عفوياً إلى ذهني هو: لأنّه يعينني على أن أحيا. لم أعد أطلب منه، كما في الصّبا، تجنيبي الجراح التي قد تصيبني من لقائي بأشخاص حقيقيين؛ إنّه عِوَض استبعاد التّجارب المعيشة، يجعلني أكتشف عوالم على اتّصال بتلك التّجارب ويتيح فهماً أفضل لها. لا أعتقد أنّني وحدي أنظر إليه بهذه النّظرة. فالأدب، الأكثر كثافة وإفصاحاً من الحياة اليومية، لكن غير المختلف جذرياً، يوسّع من عالمنا، ويحثّنا على تخيّل طرائق أخرى لتصوّره وتنظيمه. نحن مجبولون من كلّ ما تمنحنا الكائنات البشرية الأخرى: والدانا أوّلاً، ثمّ أولئك الذين من حولنا؛ الأدب يفتح إلى اللاّنهاية إمكانية هذا التّفاعل مع الآخرين وهو إذن يُثرينا لا نهائياً. يزوّدنا بإحساسات لا تعوَّض تجعل العالم الحقيقي أشحن بالمعنى وأجمل. ما أبعده عن أن يكون مجرّد متعة، وتلهية محجوزة للأشخاص المتعلّمين، إنّه يتيح لكلّ واحدٍ أن يستجيب لقَدَره في الوجود إنساناً.

اختزالٌ عبثيٌّ للأدب

بمرور الزّمن، اكتشفت بشيء من الدّهشة أنّ الدّور الرّفيع الذي كنت أُسنده إلى الأدب لم يكن الجميع يعترف به. أوّل ما أثارني هذا التّباين كان في التّعليم المدرسيّ. لم أدَرِّس في ثانوية بفرنسا، ولا في الجامعة إلاّ قليلاً؛ غير أنّي، وقد صرت أباً، ما عاد بمقدوري البقاء عديم الإحساس بنداءات الغوث التي يبعث بها أطفالي عشيّة الاختبارات أو تسليم الفروض. والحال أنّي حتّى لو لم أجعل في ذلك كلّ طموحي، فقد أخذت أشعر بشيء من التكدّر وأنا أرى أنّ إرشاداتي أو تدخّلاتي تنتج عنها درجات تميل إلى دون المتوسّط! فيما بعد، اكتسبت رؤية شاملة للتّعليم الأدبي في المدارس الفرنسيّة، بمشاركتي، ما بين 1994 و2004 ضمن المجلس الوطني للبرامج، في لجنة استشارية متعدّدة التّخصّصات، تابعة لوزارة التّربية الوطنية. هناك فهمت: إنّ فكرةً عن الأدب مغايرة تماماً توجد في الأصل ليس فحسب من ممارسة بعض الأساتذة المنعزلين، بل أيضاً من نظرية هذا التّعليم والتّعليمات الرّسمية المؤطّرة له.

أفتح الجريدة الرّسمية لوزارة التّربية الوطنية (العدد السّادس، 31 أغسطس 2000)، **الذي** يتضمّن برامج المدارس الثّانوية، وخصوصاً برنامج اللّغة الفرنسية.

في الصّفحة الأولى، تحت عنوان «آفاق الدّراسة»، يعلن البرنامج: «تُسهم دراسة النّصوص في تكوين التّفكير حول: التّاريخ الأدبي والثّقفي، الأجناس الأدبية ومستويات الخطاب، تكوّن دلالة النّصوص وخصوصيتها، الاستدلال وتأثيرات كلّ خطاب على متلقّيه.» وباقي النصّ يشرح هذه الأبواب ويفسّر على الخصوص أنّ الأجناس «تُدرس منهجياً»، أو أنّ «مستويات الخطاب (مثلاً المأساوي، الهزلي)» تُعمّق في الأولى من البكالوريا، أو أنّ «التّفكير حول إنتاج وتلقّي النّصوص يشمكّن دراسة بحدّ ذاتها في الثّانوية» أو أنّ «عناصر الاستدلال» ستتمّ «مباشرتها منذ الآن بصيغة أكثر تحليلية».

يقوم مجموع هذه التّعليمات إذن على خيار: الهدف الأوّل للدراسات الأدبية هو تعريفنا بالأدوات التي تستخدمها تلك الدّراسات. قراءة القصائد والرّوايات لا يسوق إلى التّفكير في الوضع الإنساني، والفرد والمجتمع، والحبّ والكراهية، والفرح واليأس، بل للتفكير في مفاهيم نقدية، تقليدية أو حديثة. في المدرسة، لا نتعلّم عن ماذا تتحدّث الأعمال الأدبية وإنّما عن ماذا يتحدّث النقّاد.

في كلّ مادّة دراسية، يواجه المدرّس خياراً ـ جوهرياً بحيث يغيب عن وعيه أغلب الأحيان. يمكن صياغته على هذا النّحو، بشيء من التّبسيط لغرض النّقاش: أنحن نُدَرِّسُ معرفةً تتناول المادّة لتعليمية نفسه أم تتناول موضوعها؟ وإذن، في حالنا: أندرس، قبل كلّ شيء، مناهج التّحليل، نوضّحها بواسطة أعمال أدبية شتّى؟ أم ندرس أعمالاً تعتبر أساسية، باستعمال المناهج الأكثر تنوّعاً؟ أين الغاية، وأين الوسيلة؟ ما الإجباري، وما الاختياري؟

في المواد الأخرى، يتمّ هذا الخيار بطريقة أوضح بكثير. من جهة، يجري تدريس الرّياضيات، والفيزياء، والبيولوجيا، أي موادّ تعليمية (علوم)، مع بذل الجهد في تتبّع تطوّرها. ومن جهة أخرى، يجري تدريس التّاريخ، لا منهجاً للبحث التّاريخي من بين مناهج أخرى. مثلاً في الثّانية من البكالوريا، يرون أنّ من المهمّ إعادة إحياء لحظات القطيعة الكبرى في التّاريخ الأوروبي في أذهان التّلاميذ: الديمقراطية الإغريقية، نشوء الديانات التّوحيدية، إنسيّة عصر النّهضة، وما إلى ذلك. فلا يتمّ اختيار تدريس تاريخ العقليات، أو التّاريخ الاقتصادي، أو

العسكري، أو الدبلوماسي، أو الدّيني، ولا مناهج ومفاهيم كلّ واحدة من هذه المقاربات، حتّى وإن جرى استعمالها عند مسيس الحاجة.

والحال أنّ مثل هذا الخيار يوجد في الفرنسية؛ التوجّه الرّاهن لهذ التّعليم، كما ينعكس في البرامج، هو الحسم في اتّجاه «تدريس المادّة التّعليمية (كما في الفيزياء)»، في حين أنّه من الممكن تفضيل التوجّه نحو «دراسة الموضوع» (كما في التّاريخ). وذلك ما يشهد عليه نصّ التّقديم العامّ الذي استشهدت به، وكذا تعليمات أخرى كثيرة. أنا التّلميذ في الثّانية من البكلوريا، يلزمني قبل كلّ شيء التمكّن من «التحكّم في المفاهيم الأساسية للجنس الأدبي ومستوى الخطاب»، وكذا «مقامات التلفّظ»؛ وبعبارة أخرى، يلزمني تعلّم أصول دراسة السّميائيات والتّداولية، والبلاغة والشّعرية. ودون القدح في هذه العلوم، يمكن التّساؤل: أمن الواجب أن نجعل منها المادّة الأساسية المدرَّسة في المدرسة؟ كلّ موضوعات المعرفة هذه هي أبنية مجرّدة، ومفاهيم صاغها التّحليل الأدبي لتناول الأعمال الأدبية؛ لا واحد منها يتعلّق بما تتحدّث عنه الأعمال نفسها، ومعناها، والعالم الذي تستحضره.

إنّ الأستاذ، في فصله، لا يمكنه، أغلب الأحيان، الاكتفاء بأن يُدرّس، كما تطلب منه ذلك التّعليمات الرّسمية، الأجناسَ الأدبية ومستويات الخطاب، وصيغ الدّلالة وتأثيرات الاستدلال، والاستعارة والكناية، والتّبئير الدّاخلي والخارجي... فهو يدرس كذلك الأعمال الأدبية. غير أنّنا نكتشف هنا انعطافاً ثانياً للتّعليم الأدبي. آخذ مثالاً: هاهي الطّريقة التي تُدرَّس بها، في 2005، مادّة الأدب في فصل النّهائي بكالوريا من الشّعبة الأدبية، في ثانوية باريسية كبرى. تُدرس أربعة مواضيع، شاسعة بالتّأكيد: «النّماذج الأدبية الكبرى» أو «اللّغة اللّفظية والصّوَر»، يناظرها مولّفان، في هذه الحال [رواية لفروسية] **برسفال** لكريتيان دي تروا و[رواية] **المحاكمة** لكافكا (في علاقة مع شريط المخرج أورسن ويلس). غير أنّ المسائل التي سيكون على التّلاميذ معالجتها في الاختبارات، خلال السّنة كما في لحظة امتحان الباكلوريا، هي في غالبيتها العظمى، من نمط واحد. إنّها تتناول وظيفة عنصر من الكتاب في علاقة مع بنيته الكلّية، لا معنى ذلك العنصر، ولا معنى الكتاب بأكمله في علاقة مع زمانه أو زماننا. سيُسأل التّلاميذ إذن عن دور هذه الشّخصية، أو ذلك

الفصل، أو ذلك التّفصيل في بحث [البطل] عن الكر ال [الكأس المقدّسة]، لا على الدّلالة ذاتها لهذا البحث. وسيجري التّسـؤل إن كانت [رواية] المحاكمة تنتسب إلى مستوى الخطاب الهزلي أو مستوى خطاب اللاّمعقول، بدل البحث عن موقع كافكا في الفكر الأوروبي.

أفهم أنْ يغتبط بعض أساتذة التّعليم الثّانوي لهذا التطوّر: بدل الحيرة أمام كتلة تتعذّر الإحاطة بها من المعلومات المتعلّقة بكلّ عمل أدبي، فهم يعرفون أنّ عليهم تدريس «وظائف ياكبسون الستّ» و«العوامل الستّة لگريماس»، والارتجاع والاستباق، وإلى ما ذلك. وسيكون كذلك من الأسهل كثيراً، في مرحلة ثانية، التحقّق من أنّ التّلاميذ قد استوعبوا درسهم جيّداً. لكن أحقّاً يوجد ربحٌ في هذا التّغيير؟ أدلّة عديدة تجعلني أميل إلى تصوّر للدراسات الأدبية وفق نموذج التّاريخ لا وفق نموذج الفيزياء؛ باعتبار أنّ الدّراسة الأدبية تقود إلى معرفة موضوع خارجي هو الأدب، بدل خفايا المادّة التّعليمية نفسها. أوّلاً، لأنّه لا يوجد إجماع، بين المدرّسين والباحثين في الحقل الأدبي، حول ما ينبغي أن يشكّل نواة علمهم. الغَلَبة اليوم في المدرسة للبنيويين، كما كانت للمؤرّخين قبل اليوم، وكما يمكن أن تكون للمختصّين في علم السّياسة غداً؛ يتبقّى دائماً شيء من التحكّمية في مثل هذا الخيار. إنّ ممارسي الدّراسات الأدبية اليوم ليسوا متّفقين على لائحة «مستويات الخطاب» الأساسية ـ ولا حتّى على ضرورة إدراج مثل هذا المفهوم في حقلهم. يوجد هنا إذاً شطط في السّلطة.

فضلاً عن ذلك، فعدم التّناظر ظاهر: إذا كان الجاهل في الفيزياء هو من لا يعرف قانون الجاذبية، فالجاهل في الفرنسية هو من لم يقرأ [ديوان بودلير] أزهار الشرّ. ويمكن الرّهان على أنّ روسو، وستندال، وبروست سيظلّون مألوفين لدى القرّاء زمناً طويلاً بعد أن يكون النّسيان قد طوى أسماء المنظّرين الرّاهنين أو تشييداتهم المفاهيمية، وإنّه لنوع من غياب التّواضع أنْ نقوم بتدريس نظرياتنا عن الأعمال الأدبية بدل الأعمال الأدبية ذاتها. نحن ـ متخصّصين، ونقّاداً، وأساتذة ـ لسنا، أغلب الأحيان، سوى أقزام تعتلي أكتاف العمالقة. إنّ إعادة تمركز التّعليم الأدبي حول النّصوص يتطابق، وهذا ممّا لا شكّ عندي فيه، مع الأمنية الدّفينة

لغالبية المدرّسين أنفسهم، الذين اختاروا مهنتهم لأنّهم يحبّون الأدب، ولأنّ معنى الأعمال الأدبية وجمالها يهزّهم؛ وما من مبرّر ليكبتوا هذا الانجذاب. ليس الأساتذة هم المسؤولون عن هذه الطّريقة المتقشّفة في الحديث عن الأدب.

صحيح أنّ معنى العمل الأدبي لا ينحصر في مجرّد الحكم الذّاتي للتلميذ، بل يتعلّق بعملٍ للمعرفة. ولمباشرته، قد يكون من المفيد لهذا التّلميذ تعلّم وقائع التّاريخ الأدبيّ أو بعض المبادئ الصّادرة عن التّحليل البنيوي. غير أنّه لا يمكن بأيّ حال أن تحلّ دراسة وسائل المدخل هذه محلّ دراسة المعنى، الذي هو غايتها. إنّ أسرّة البناء لازمة لتشييد البناية لكن لا ينبغي أن تحلّ الأولى محلّ الثّانية: بعد أن تُبْنَى البناية، فمصير أسرّة البناء هو الزّوال. التّجديدات التي حملتها المقاربة البنيوية في العقود الماضية مرحّب بها شرط احتفاظها بوظيفة الأداة هذه، عوض أن تتحوّل إلى غاية لذاتها. لا ينبغي تصديق الأذهان التي لا ترى إلاّ اللّونين الأسود أو الأبيض: لسنا مجبرين على الخيار بين العودة إلى المدرسة العتيقة والحداثة الخالصة: يمكن الاحتفاظ بمشاريع الماضي الجيّدة دون الاصطرار لِتَسْفِيه كلّ ما يجد منبعه في العالم المعاصر. يمكن لمكتسبات التّحليل البنيوي، إلى جانب مكتسبات أخرى، أن تُعِينَ على فَهْم أفضل لمعنى عمل أدبي. فهي في ذاتها ليست مزعجة أكثر من مكتسبات الفيلولوجيا، العلم العتيق الذي هيمن على الدّراسات الأدبية طوال قرن ونصف: فهي أدوات لا أحد يعترض عليها اليوم، لكنّها لا تستحقّ أن يستهلك فيها الإنسان جميع وقته.

ينبغي الذّهاب أبعد. لسنا فقط لا نَدْرُسُ جيّداً معنى النصّ لو اقتصرنا على مقاربة داخلية صرف، في حين أنّ الأعمال الأدبية تحيا دائماً ضمن سياق وفي حوار معه؛ ليس فقط لا ينبغي للوسائل أن تصير غاية، ولا التّقنية أن تنسينا هدف الممارسة. بل لابدّ من التّساؤل عن القصدية النّهائية للأعمال الأدبية التي نراها جديرة بالدّراسة. عموماً، القارئ غير المتخصّص، اليوم كما في الأمس، يقرأ هذه الأعمال لا لِيُتْقِنَ بشكل أفضل منهجاً للقراءة، ولا ليستمدّ منها معلومات عن المجتمع الذي أبدعت فيه، بل ليجد فيها معنى يتيح له فهماً أفضل للإنسان والعالم، وليكتشف فيها جمالاً يُثري وجوده؛ وهو إذ يفعل ذلك، يفهم نفسه فهماً أفضل.

إنّ معرفة الأدب ليست غاية لذاتها، وإنّما هي إحدى السّبل الأكيدة التي تقود إلى اكتمال كلّ إنسان. والطّريق الذي يسلكه اليوم التّعليم الأدبي الذي يدير ظهره لهذا الأفق («هذا الأسبوع درسنا الكناية، والأسبوع المقبل سنمرّ إلى التمثيل»)، يجازف بأن يسوقنا نحو طريق مسدود - دون الحديث عن أنّ من العسير عليه أن يُفضي إلى عشق للأدب.

ما وراء المدرسة

كيف حدث أن صار التّعليم المدرسيّ للأدب على ما هو عليه؟ يمكن أوّلاً أن نقدّم لهذا السّؤال إجابة بسيطة: ذلك أنّه يعكس تحوّلاً في التعليم العالي. إذا كان أساتذة الفرنسية في المدرسة قد تبنّوا، في غالبيتهم العظمى، هذا المنظور الجديد، فذلك لأنّ الدّراسات الأدبية قد تطوّرت بالتّوازي في الجامعة: قبل أن يصيروا أساتذة، فقد كانوا طلاّباً. حدث هذا التحوّل جيلاً قبل هذا، في السّتّيات والسّبعينات من القرن الماضي، وحدث في الأغلب تحت راية «البنيوية». لقد شاركتُ في هذه الحركة؛ أينبغي لي أن أحسّ نفسي مسؤولاً عن حال المادّة التّعليمية اليوم؟

لمّا قدمت إلى فرنسا، في مطلع السّتّينات، كانت الدّراسات الأدبية الجامعية تهيمن عليهم اتّجاهات مختلفة جدّ عن اتّجاهات اليوم، كما أسلفت القول. إلى جانب تفسير للنصّ (وهو في الأساس ممارسة تجريبية)، كان الطّلبة مطالبين على الخصوص بأن يصبّوا أنفسهم في إطار تاريخيّ ووطنيّ؛ والمتخصّصون النّادرون الذين يمثّلون استثناءً لهذه القاعدة كانوا يُدرّسون خارج فرنس أو خارج كراسي الدّراسات الأدبية. كان الطّلبة أصحاب الرّسائل الجامعية، بدل أن يتساءلوا طويلاً عن معنى الأعمال الأدبية، يقيمون جرداً شاملاً لكلّ ما يحيط بها: سيرة المؤلّف،

النّماذج الأصليّة الممكنة لشخصياته، الاختلافات بين نسخ وروايات العمل الأدبي، ردود الفعل التي أثارها عند المعاصرين. كنت أحسّ بالحاجة لتعديل هذه المقاربة بمقاربات أخرى، صارت مألوفة لي بفضل قراءات بلغات أجنبيّة، للشّكلانيين الرّوس، ومنظّري الأسلوب والأشكال الألمان (شپيتسر، أورباخ، كايسر)، ومؤلّفي النّقد الجديد *New Criticism* الأمريكيين. كنت أريد أيضاً ضرورة إيضاح المفاهيم المستعملة في التّحليل الأدبي، بدل التصرّف بطريقة حدسية خالصة؛ ولهذه الغاية، عملت، مع جينيت، على إعداد «شعرية»، أو دراسة خصائص الخطاب الأدبي.

في ذهني - اليوم كما في الماضي - أنّ المقاربة الدّاخلية (دراسة علاقة عناصر العمل الأدبي فيما بينها) ينبغي أن تكون مكمّلةً للمقاربة الخارجية (دراسة السّياق التّاريخي، والإيديولوجي، والجمالي). وستتيح الدقّة المتزايدة لأدوات التّحليل دراسات أكثر نفاذاً وصرامة؛ لكنّ الهدف النّهائي يظلّ فهم معنى الأعمال الأدبية. كنت قد نظّمت في 1969، بتعاون مع سيرج دوبروفسكي عُشرية حول «تدريس الأدب» في سريزي لاسال. أعيد اليوم قراءة خلاصتي للنّقاشات، أجدها على شيء من عدم التّوفيق في التّعبير (هي تدوين لمداخلة شفهية)، لكنّها واضحة حول هذه النّقطة. قدّمت فيها فكرةً عن شعرية، وأضفت: «عيب هذا النّمط من العمل، هو تواضعه، وأنّه لا يذهب بعيداً جدّاً، فلن يكون أبداً سوى دراسة أوّلية، لأنّه يقوم بالضبط على ملاحظة المقولات المشتغلة في النصّ الأدبي والتعرّف عليها، لا على أن يحدّثنا عن معنى النصّ[1].»

كان مقصدي (ومقصد الأشخاص حولي في ذلك العهد) إقامة توازن أفضل بين الدّاخلي والخارجي، كما بين النّظرية والتّطبيق. لكن ما هكذا جرت الأمور. إنّ روح ماي 1968، التي لم تكن لها في ذاتها صلةٌ مع توجّهات الدّراسات الأدبية، قد قلبت البنيات الجامعية وعيّرت عميقاً التّراتبيات القائمة. لم تتوقّف حركة الرّقاص عند نقطة توازن، بل ذهبت بعيداً جدّاً في الاتّجاه المضادّ: المقاربات الدّاخلية ومقولات النّظرية الأدبية هي وحدها المعتبرة اليوم.

مثل هذا التحوّل في الدّراسات الجامعية للأدب لا يمكن تفسيره بتأثير البنيوية وحده؛ أو إنْ شئنا، ينبغي محاولة فهم مصدر قوّة هذا التّأثير. يدخل هنا في

الاعتبار التصوّر الضّمني الكائن عن الأدب. فأثناء الحقبة السّالفة، التي دامت أزيد من قرن، هيمن التّاريخ الأدبيّ على التّعليم الجامعي؛ أي، أساساً، دراسة الأسباب التي أفضت إلى ظهور العمل الأدبيّ: القوى الاجتماعيّة، والسّياسية، والإثنية، والنّفسية، التي يُفترض أنّ النصّ الأدبي صادرٌ عنها؛ أو أيضاً تأثيرات هذا النّص، ووقعه على الجمهور، وأثره على مولّفين آخرين. كانت الأفضلية إذن لإدراج العمل الأدبي ضمن سلسلة سَببيّة. وبالمقابل، يُنظر بارتياب إلى دراسة المعنى. فتُعاب بعجزها الدّائم عن بلوغ مرتبة العلم، وتُترك لمفسّرين آخرين، لا يحظون بتقدير كبير، مثل الكتّاب ونقّاد الصّحافة. لم يكن التّقليد الجامعيّ يرى أوّلاً في الأدب تجسيداً لفكر وحساسية، ولا تأويلاً للعالم.

هذه النّزعة الطّويلة الأمد هي التي استعادتها وفاقمت منها المرحلة الأحدث في الدّراسات الأدبية. تقرّر الآن (كي نستشهد بصياغة واحدة من بين ألف غيرها) أنّ «العمل الأدبي يفرض مجيء نظام في انفصام مع الوضع القائم، وإثباتاً لعالم يخضع لقوانينه ومنطقه الخاصّين[2] بإقصاء العلاقة مع «عالَم التّجربة» أو مع «الواقع» (كلمات لا تُستعمل إلاّ بين أقواس). بعبارة أخرى، العمل الأدبيّ معروض باعتباره موضوعاً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته، مطلقاً.

في 2006، في الجامعات الفرنسيّة، هذه التّعميمات المتعسّفة معروضة دائماً بوصفها مصادرات مقدّسة. وكالمتوقّع، يتعلّم تلاميذ الثّانوي العقيدة القائلة بأنّ الأدب لا صلة له بسائر العالم ويدرسون علاقات عناصر العمل الأدبي فيما بينها وحدها. وهذا، دونما شكّ، يُسهم في انعدام الاهتمام المتزايد لهؤلاء التّلاميذ بالشّعبة الأدبيّة: انتقل عددهم في بضعة عقود من 33% إلى 10% من جميع المسجّلين في البكالوريا العامّة! ما جدوى دراسة الأدب إذا لم يكن سوى إيضاح للوسائل اللاّزمة لتحليله؟ وبالفعل، يجد طلبة الآداب هؤلاء أنفسهم في نهاية مسارهم أمام خيار غير متوقّع: إمّا أن يصيرو بدورهم أساتذة للأدب أو يسجّلوا أنفسهم في لائحة العاطلين.

لا تخضع الجامعة، بخلاف الإعدادية والثّانوية، لبرامج عامّة، فيوجد فيها إذن دائماً ممثّلون للمدارس الفكريّة الأشدّ تنوّعاً، بل تناقضاً. لكن يبقى أنّ النّزعة

التي ترفض أن ترى في الأدب خطاباً عن العالم تحتلّ فيها موقعاً مهيمناً. وتمارس تأثيراً ملحوظاً على توجّه أساتذة الفرنسيّة المقبلين. والاتّجاه الحديث لـ«التّفكيك» لا يسوق في اتّجاه آخر. يمكن لممثّليه أن يتساءلوا عن صلة العمل الأدبيّ بالحقيقة والقِيَم، لكن فقط ليلاحظوا ـ أو بالأحرى ليقرّروا لأنّهم يعرفون ذلك مسبقاً، فتلك عقيدتهم ـ أنّ العمل الأدبي حتماً غير متّسق، فلا يتوصّل إذن لإثبات شيء وهو يقوم بتشويش قيمه ذاتها. ذلك ما يسمّونه تفكيك نصّ من النّصوص. وعلى خلاف البنيوية الكلاسيكية، التي كانت تستبعد السّؤال ذاته عن حقيقة النّصوص، فإنّ ما بعد البنيوية يريد فعلاً فحصه، لكنّ قوله الذي لا يتبدّل هو أنّ السّؤال لا يمكن أبداً أن يجد له جواباً. لا يمكن للنصّ أن يقول سوى حقيقة واحدة، هي أنْ لا وجود للحقيقة أو أنّ بلوغها ممتنعٌ إلى الأبد. هذا التصوّر للغة يمتدّ حتّى إلى ما وراء الأدب ويهمّ، خصوصاً في الجامعات الأمريكية، علوماً لم يكن أحدٌ في السّابق يجادل في صلتها بالعالَم. وهكذا، يجري وصف التّاريخ، والحقوق، بل العلوم الطّبيعيّة نفسها باعتبارها أجناساً أدبيّة، بقواعدها ومواضعاتها؛ وبإدماجها في الأدب المفترض فيه أنّه لا يخضع إلاّ لمتطلّباته الذّاتية، تصير بدورها موضوعات مغلقة ومكتفية بذاتها.

هل أنا بصدد اقتراح أنّ تدريس المادّة التّعليمية ينبغي أن يتوارى تماماً لصالح تدريس الأعمال الأدبية؟ لا، وإنّما ينبغي لكلّ واحد منهما أن يجد الموضع اللاّئق به. فمن المشروع، في التّعليم الجامعي، (أيضاً) تدريس المقاربات، والمفاهيم المستخدمة، والتّقنيات. أمّا التّعليم الثّانوي، غير الموجّه للمختصّين في الأدب، بل للجميع، فلا يمكن أن يكون له نفس الموضوع: فالأدب نفسه هو الموجّه إلى الجميع، لا الدّراسات الأدبية؛ فمن الأَوْلَى إذن تدريس الأدب لا الدراسات الأدبية. إنّ أستاذ الثّانوي مكلّفٌ بمهمّة عسيرة: استبطن ما درسه في الجُامعة لكن، بدل تدريسه، عليه تحويله إلى وضعيةِ أداةٍ خفيّة. أليس هذا مطالبة له بجهد مفرط، لم يكن أساتذته أنفسهم بقادرين عليه؟ فلا عجب إذن أن لا يتمكّن من ذلك دائماً على أحسن وجه.

لا يتجلّى التصوّر المُختزَل للأدب فحسب في قاعات الدّراسة أو في الدّروس

الجامعية؛ بل هو ممَثّلٌ بغزارة بين الصّحفيين الذين يقومون بعرض لكتب، بل بين الكتّاب أنفسهم. أينبغي الاندهاش من ذلك؟ فهؤلاء الكتّاب جميعهم قد مرّوا بالمدرسة، وكثير منهم كذلك بكليات الآداب، حيث تعلّموا أنّ الأدب لا يتكلّم إلاّ عن ذاته، وأنّ الطّريقة الوحيدة للاحتفاء به هي إبراز اشتغال عناصره المقوّمة له. وإذا كان الكتّاب يطمحون إلى تلقّي ثناء النّقد، فيلزمهم التقيّد بمثل هذه الصّورة، مهما كانت باهتة؛ فضلاً عن أنّهم هم أنفسهم كثيراً ما ابتدأوا كنقّاد. هذا التطوّر أكثر تميّزاً في فرنسا منه في سائر أوروبا، وفي أوروبا منه في سائر العالم. يمكن التّساؤل في الوقت ذاته إن كنّا لا نجد هنا أحد تفسيرات الاهتمام الضّئيل الذي يثيره اليوم الأدب الفرنسيّ خارج حدود فرنسا.

عديدٌ من الأعمال الأدبية المعاصرة تمثّل التصوّر الشّكلاني للأدب؛ فهي تُعنى بالبناء المبتكر، والطّرائق الآلية لتوليد النصّ، والتّناظرات، والتّصاديات والتّلميحات. غير أنّ هذا التصوّر ليس الاتّجاه الوحيد الذي يهيمن على الأدب والنّقد الصّحفي بفرنسا، في مطلع القرن الواحد والعشرين هذا. يوجد تيّار آخر نافذ يجسّد رؤيةً للعالم يمكن وصفها بالعدمية، ترى أنّ البشر أغبياء وأشرار، وأنّ أشكال الدّمار والعنف تُفصح عن حقيقة الوضع البشري، وأنّ الحياة هي طُروءٌ لكارثة. لا يمكن بعد هذا الادّعاء بأنّ الأدب لا يصف العالم: بدل أن يكون نفياً للتّمثيل، يصير تمثيلاً للنّفي. ولا يمنعه ذلك من أن يظلّ أيضاً موضوعَ نقدٍ شكلانيّ: لأنّ العالَم المُمَثَّل في الكتاب، بالنّسبة لهذا النّقد، عالمٌ مُكْتَفٍ بذاته، دونما صلةٍ بالعالم الخارجيّ، ومن السّائغ تحليله دون التّساؤل عن ملاءمة الآراء المُعبَّر عنها في الكتاب، ولا عن صدق اللّوحة التي يرسمها. وتاريخ الأدب يبرهن على ذلك جيّداً: من السّهل العبور من الشّكلانية إلى العدمية أو العكس، بل من الممكن ممارسة الاثنتين معاً في آن واحد.

وبدوره، يعرف هذا التيّار العدميّ استثناءً هامّاً، يتعلّق بالشّذرة من العالم المُتشكّلة من المؤلّف نفسه. إنّ مدرسة أدبية أخرى تصدر بالفعل عن موقف رضى عن الذّات ونرجسيّة، تسوق المؤلّف إلى أن يصف بأدقّ التّفاصيل أدنى انفعالاته، وأتفه تجاربه الجنسيّة، وذكرياته الأشدّ سطحية: بقدر ما العالم منفر، بقدر ما الذّات

جذّابة! فضلاً عن أنّ تجريح الذّات لا يدمّر هذه المتعة، إذ المهمّ هو الكلام عن الذّات - أمّا ما يُقال عنها فهو ثانويّ. الأدب (أو بالأحرى في هذه الحال «الكتابة») ما عاد عندئذ سوى مختبر حيث يمكن للمؤلّف أن يدرس ذاته متفرّغاً ويحاول أن يفهم نفسه. يمكن نعت هذا النّزعة الثّالثة، بعد نزعتي الشّكلانية والعدميّة، بنزعة الأنانة *solipsisme*، باسم تلك النّظرية الفلسفيّة التي تُصادر على أنّ الأنا الذّاتيّ هو الكائن الوحيد الموجود. صحيح أنّ غرابة النّظرية تحكم عليها بالتّهميش، لكن لا يمنعها من أن تصير برنامجاً لإبداع أدبيّ. وأحد تنويعاتها الحديثة هو ما يُسمّى «التخييل الذّاتي»: يكرّس المؤلّف نفسه دائماً بنفس القدر لاستحضار أطوار مزاجه، لكنّه فوق ذلك يتحرّر من كل قيدٍ مرجعيّ، مستفيداً بذلك في الآن ذاته من الاستقلال المفترض للتّخييل ومن المتعة المتولّدة عن إضفاء القيمة على الذّات.

نشوء علم الجمال الحديث

الأطروحة التي مفادها أنّ الأدب ليس مرتبطاً بعلاقة ذات دلالة مع العالم، وبالتّالي فالحكم عليه ليس له أن يأخذ بالحسبان ما يقول لنا عن ذلك العلم، ليست من ابتكار أساتذة الآداب اليوم، ولا إسهاماً أصيلاً للبنيويين. هذه الأطروحة ذات تاريخ طويل ومعقّد، مُوَازٍ لتاريخ ظهور الحداثة. ومن أجل فهم أفضل لتلك الأطروحة، والتمكّن من النّظر إليها من خارج، أريد أن استحضر هنا بإيجاز مراحلها الرّئيسية[3].

بدايةً، ينبغي القول إنّ العلاقة بالعالم الخارجي مؤكّدة بقوّة فيما يُسمّى عن حقٍّ النّظرية الكلاسيكية للشّعر. وبعض عبارات القدماء الممثّلة لهذه الفكرة ستُحفظ وتُكرّر إلى أن تمجّها الأسماع، حتّى وإن ضاع المعنى لذي وضعه فيها مؤلّفوها. وهي أنّ الشّعر، حسب أرسطو، محاكاة للطّبيعة، وأنّ وظيفته، حسب هوراتيوس، هي المتعة والفائدة. فالعلاقة بالعالم موجودة سواء من جهة المؤلّف، الذي ينبغي له معرفة حقائق العالم كي يقدر على «محاكاتها»، أو من جهة القرّاء والسّامعين الذين، بالتّأكيد، يجدون فيها متعة، لكنّهم أيضاً يستمدّون منها دروساً قابلة للتطبيق على سائر حياتهم. وفي أوروبا المسيحية للقرون الأولى، يُستخدم

الشّعر في الأساس لتبليغ وتمجيد مذهب يُقدّم عنه قرءةً أبسط وأبلغ تأثيراً، لكن في الآن ذاته، أقلّ دقّة. ولمّا سيتحرّر الشّعر من هذه الوصاية الباهظة، سيُعاد ربطه على الفور بالمعايير القديمة. وسيُطلب منه، انطلاقاً من عصر النّهضة، أن يكون جميلاً، لكنّ جماله نفسه يتحدّد بحقيقته وإسهامه في الخير. ونتذكّر بيت بوالو: «لا شيء أجمل من الحق، والحقّ وحده معشوق.» لا شكّ أنّ هذه الصّياغات كانت تبدو غير كافية، لكن عوض رفضها، يُكتفى بملاءمتها بالظّروف.

ستقوم العصور الحديثة بزعزعة هذا التصوّر بطريقتين مختلفتين، كلتاهما مرتبطتان بالنّظرة الجديدة إلى العلمنة المتزايدة للتّجربة الدّينية وإلى قدْسَنة للفنّ ملازمة لها. تقوم الطّريقة الأولى على استعادة وإعادة إضفاء القيمة على صورة قديمة: الفنّان–المبدع، الشّبيه باللّه المبدع، يُنتج مجموعات متناسقة منغلقة على ذاتها. اللّه في الديانة التّوحيدية كائن لا متناهٍ يخلق عالماً متناهياً؛ والشّاعر، بمحاكاته، يماثل إلهاً يصنع أشياء متناهية (المقارنة الأكثر وروداً تكون مع بروميثيوس). أو أيضاً، العبقرية الإنسانية، في هذا العالم، تحاكي العبقرية المطلقة، التي هي أصل عالمنا. فيتمّ الاحتفاظ بفكرة المحاكاة، لكنّ موقعها لم يعد بين العمل الأدبي، المنتوج المتناهي، والعالم؛ إنّها توجد الآن في فعل إنتاج عالم كبير هناك، وعالم صغير هنا، لكن دون أيّ التزام بالتماثل في النّتائج. فما هو مطلوب من كلّ مبدع هو اتّساق إبداعه، لا تطابقاً أيّاً كان مع ما ليس بذلك الإبداع.

فكرة العمل الأدبي باعتباره عالماً صغيراً تعود للظّهور منذ بدايات عصر النّهضة عند الكاردينال نيكولا دي كيس، لاهوتي لكن أيضاً فيلسوف، كان قد كتب في منتصف القرن الخامس عشر: «الإنسان إلهٌ آخر [...] باعتباره مبدعاً للفكر وللأعمال الفنّية.» وليون باتّيستا ألبيرتي يؤكّد من جهته أنّ الفنّان العبقريّ، «وهو يرسم أو ينحت كائنات حيّة، يتميّز كإله آخر بين البشر». وسيُقال في موازاة مع ذلك إنّ اللّه هو أوّل الفنّانين، فيؤكّد لانديتو، أفلاطونيّ مُحْدَث من فلورنسا، أنّ: «اللّه هو الشّاعر المطلق والعالم هو قصيدته». وستفرض هذه الصّورة نفسها بالتّدريج في الخطاب عن الفنون وستُستخدم لتمجيد المبدع البشري. وانطلاقاً من القرن الثّامن عشر ستقود الخطاب النّقديّ الوصفيّ، بفضل تأثير فلسفة جديدة، هي

فلسفة ليبنتز، الذي أدخل مفهومي الجوهر الفرد *monade* والعالم الممكن: الشّاعر يمثّل هاتين المقولتين، لأنّه يبدع عالماً موازياً للعالم الطّبيعي الموجود، عالماً مستقلاً لكن بنفس القدْر من الاتّساق.

الطّريقة الثّانية لفصم الصّلة بالرّؤية الكلاسيكية تقوم على القول بأنّ هدف الشّعر ليس محاكاة الطّبيعة، ولا الإفادة والإمتاع، بل إبداع الجمال. والحال أنّ الجمال يتّصف بكونه لا يُفضي إلى شيء يتجاوز ذاته. هذا التّأويل لفكرة الجمال، الذي فرض نفسه في القرن الثّامن عشر، هو نفسه عَلْمَنَةٌ لفكرة الألوهية. فبهذه العبارات كان القدّيس أغسطينوس، في نهاية القرن الرّابع للميلاد، قد وصف الاختلاف بين العاطفة نحو الله ونحو البشر: كلّ شيء وكلّ كائن يمكن استعماله من أجل غاية تتعالى عليه، والله وحده هو الذي ينبغي الاكتفاء بأن نتنعّم به، أي نحبّه لأجل ذاته. لابدّ من القول إنّ منظّري القرن الثّامن عشر، بنقلهم التّمييز الأغسطيني بين الاستعمال والتنعّم إلى الحقل الدّنيوي للنّشاطات البشرية الخالصة، لم يفعلوا سوى عكس فعل أغسطينوس نفسه، الذي كان قد نقل المقولات الأفلاطونية إلى المجال الدّيني. فأفلاطون هو الذي يُعرّف الخير المطلق بكونه مكتفياً بذاته: والمتصف به يملك، «بطريقة تامّة وشاملة، الاكتفاء الأكمل بالذّات»؛ وأفلاطون هو الذي يدعو للتأمّل المُنزّه للمُثُل، وهو الذي سيتمّ الاستناد إليه، بعد اثنين وعشرين قرناً، للدّعوة إلى مثل هذا التّأويل للجمال. لم يعد إذن المبدع، في حرّيته، هو الذي تتمّ مقارنته بالإله، بل العمل الأدبي في كمله.

ونتيجة هذه التحوّلات: في القرن لسّابع عشر والثّامن عشر، سيتشيّد التأمّل الجمالي، والحكم القائم على الذّوق، وحسّ الجمال ككيانات مستقلّة بذاتها. لا لأنّ ناس الحقب السّالفة لم يكن لديهم إحساسٌ بجمال الطّبيعة كما بجمال الأعمال الفنّية؛ لكن في السّالف، فيما عدا لو جعلنا أنفسنا في المنظور الأفلاطوني حيث الجمال يمتزج بالحقّ والخير، لم تكن تلك التّجارب تشكّل سوى مظهر واحد من فاعلية تكون قصديتها الرّئيسية في موضع آخر. يمكن للفلاّح الإعجاب بالشّكل الجميل لأداته الفلاحية، لكنّ هذه الأخيرة ينبغي أن تكون قبل كلّ شيء فعّالة. والنّبيل يثمّن زخارف قصره، لكنّه يبغي منها أوّلاً أن تُشرّف مرتبته في أعين

الزّائرين. والمؤمن مفتون بالموسيقى التي يستمع إليها في الكنيسة، وبصور اللّه والقدّيسين الذين يراهم فيها، لكنّ هذه الإيقاعات والرّسوم موضوعة في خدمة العقيدة. إنّ التعرّف على بُعْد جماليّ في أشكال مختلفة من الفعاليات والإنتاج هو سمة إنسانية عامّة. والأمر الجديد، المنبعث في أوروبا القرن الثّامن عشر، سيكون عزل هذا المظهر الثّانوي لفعاليات متعدّدة، وإقامته كتجسيد لموقف واحد، هو تأمّل الجمال، موقف يزيد من إثارته للأعجاب أنّه يستمدّ أوصافه من حبّ اللّه. بعد هذا، سيُطلب من الفنّانين إنتاج أعمال مندورة له حصرياً. هذا المنظور الجديد سيتهيّأ في كتابات شافتسبري وهتشيسون في أنجلترا؛ وسيُفضي إلى صنع مصطلح «الإستطيقا» [علم الجمال] ذاته (حرفياً «علم الإحساس»)، سنة 1750، في مصنّف سيخصّصه ألكسندر باومگارتنر للعلم الجديد.

الثّوري في هذه المقاربة، هي أنّها تؤدّي إلى التخلّي عن منظور المبدع من أجل تبنّي منظور المتلقّي الذي ليس له، من جهته، سوى اهتمام واحد: تأمّل أشياء جميلة. هذا التحوّل ذو نتائج متعدّدة. أوّلها أنّه يفصل كلّ «فنّ» عن الفاعلية التي لم يكن ذلك الفنّ إلاّ درجتها العليا؛ هذه الفاعلية وجدت نفسها الآن مُستبعَدة الآن نحو المجال، المختلف جذرياً، للصّنعة الحِرَفيّة أو إلى مجل التّقنية. فالفنّان، من منظور الإبداع أو الصّنعة، ليس سوى صانع حِرَفيّ ذي جودة أفضل: الاثنان يمارسان المهنة نفسها بموهبة متفاوتة. غير أنّه لو وضعنا أنفسنا في جهة متوجهما، فالصّانع الحِرَفيّ يتعارض مع الفنّان، الأوّل ينتج أشياء نفعية، والثّاني أشياء للتأمّل من أجل المتعة الجمالية وحدها، الأوّل ينقاد لنفعه، والثّاني يظلّ مترفّعاً عنه؛ الأوّل يضع نفسه في منطق **الاستعمال**، والثّاني في منطق **الاستمتاع**؛ وحاصل الأمر أنّ الأوّل يظلّ بشرياً خالصاً، والثّاني مُقارباً للإلهي. النّتيجة الثّانية: صارت الفنون مجتمعة ضمن مقولة واحدة، بينما كان كلّ واحد منها، حتّى ذلك الحين، مرتبطاً بممارسته الأصلية. لا يمكن للشّعر، والرّسم، والموسيقى أن تتوحّد إلاّ إذا وضعنا أنفسنا في منظور متلقّيها، المنتسب إلى نفس الموقف غير النّفعي، المُسمّى منذئذ موقفاً جمالياً.

إنّ مصطلحاً مثل «belles-lettres» [الآداب الجميلة] لا زال يحتفظ بهذا

الارتبط مع الممارسة غير الفنّية (توجد «آداب» ليست «جميلة»). وكذا بالنّسبة لمصطلح «الفنون الجميلة»: إنّ ذكرى الفنون النّفعية، أو اليدوية لا يزال قويّاً. وبعد تبنّي المنظور الجديد، فإنّ صفة «جميل» لم تعد ضرورية، وستصبح العبارة حشواً، لأنّ مصطلح «فنّ» صار يتعرّف الآن بطموحه إلى الجمال. إنّ المصنّفات القديمة عن الفنّ كانت في محملها موجزات عن الصّنعة، وإرشادات موجّهة للشّاعر، أو للرسّام، أو للموسيقيّ. غير أنّه منذئذ سيكون الاهتمام بسيرورة الإدراك، وتحليل أحكام الذّوق، وإذن تقدير القيمة الجمالية. ويوضّح تدريس الآداب، في فرنسا، هذا التحوّل مع مائة عام من التّأخير: فبينما كان هذا التّدريس حتّى أواسط القرن التّاسع عشر صادراً عن البلاغة (نتعلّم كيف نكتب)، فإنّه انطلاقاً من تلك اللّحظة قد تبنّى منظور التّاريخ الأدبيّ (نتعلّم كيف نقرأ).

النتيجة المباشرة لهذا أن تطلّبت الفنون، وقد عُزلت عن سياق إبداعها، تأسيسَ أماكن حيث يمكن استهلاكها. بالنّسبة للّوحات، ستتشيّد صالونات، وأروقة، ومتاحف: المتحف البريطاني يفتح أبوابه في 1733، والأوفدزي والڤاتيكان في 1759، واللّوڤر في 1791. والتّجميع في مكان واحد للّوحات، التي كانت مخصّصة في الأصل لأداء الوظائف الأكثر تنوّعاً في الكنائس، أو القصور، أو مساكن الخواصّ، مقصورة الآن على استعمال وحيد: أن تكون موضوعاً للتأمّل والتّثمين لأجل قيمتها الجمالية وحدها. فتنعكس التّراتبية بين المعنى والجمال: ما كان مستحبّاً (جودة الأداء) يصير ضرورياً، وما كان ضرورياً (المرجعية اللاّهوتية أو الأسطورية) لن يكون إلاّ اختيارياً. إلى حدّ أن يصير مُتكأ اللّوحات في المتحف أو الرّواق هو ما يحوّل شيئاً أيّاً كان إلى عمل فنّي: لكي ينطلق الإدراك الجمالي، يكفي أن يُعرض عليه ذلك الشّيء. التّرابط الآلي بين هذا النّوع من المكان وهذا الشّكل من الإدراك قد فرض نفسه بجلاء منذ أن جعل مارسيل ديشان مِبْوَلَتَهُ الشّهيرة في موضع مخصّص للأعمال الفنّية: لقد صارت بفضل موقعها وحده واحداً منها، في حين أنّ سيرورة صنعها لا تشبه بتاتاً سيرورة صنع منحوتة أو لوحة.

وبكلمة واحدة، فالحركتان اللّتان حوّلتا في القرن الثّامن عشر مفهوم الفنّ، أي مماثلة المبدع بإله يصنع عالماً صغيراً ومماثلة العمل الفنّي بموضوع للتأمّل الخالص،

توضّحان علمنة العالم المتزايدة في أوروبا، مع إسهامهما في قدسنة جديدة للفنّ. في تلك اللّحظة من التّاريخ، يجسّد الفنّ في ذات الآن حرّية المبدع وسيّادته، واكتفاءه بنفسه، وتعاليه بالنّسبة للعالم. فكلّ حركة من الحركتين تدعم الأخرى: يتحدّد الجمال في الآن ذاته بما ليس له، على المستوى الوظيفي، أيّة غاية عملية وبما هو، على المستوى الهيكلي، منظّم بصرامة تنظيم كَوْن متناغم. وغياب القصدية الخارجية يوازنه على نحو مّا كثافة القصديات الدّاخلية، أي العلاقات بين أجزاء العمل الفنّي وعناصره. بفضل الفنّ، يمكن للفرد البشريّ بلوغ المطلق.

جماليات عصر الأنوار

حين الانتقال من منظور الإنتاج إلى منظور التلقّي، تتقوّى المسافة التي تفصل العمل الفنّي عن العالم الذي يتحدّث عنه ذلك العمل ويؤثّر فيه، لأنّه يصير مطلوباً الآن إدراك العمل في ذاته ولذاته. هذا التطوّر بدوره مرتبطٌ بالتحوّل العميق الحاصل في المجتمع الأوروبي في تلك الحقبة. يكفّ الفنّان بالتّدريج عن إنتاج أعماله من أجل راعٍ للفنون والآداب يوصي بطلبها، ويقصد بها الآن جمهوراً يبتاعها منه: فالجمهورُ منذئذ هو المالك لمفاتيح نجاحه. وما كان مخصوصاً به قلّةٌ معدودة صار في متناول الجميع؛ وما كان خاضعاً لتراتبية صارمة، هي تراتبية الكنيسة والسّلطة المدنية، يجعل الآن كلّ مستهلكيه على قدم المساواة. إنّ روح عصر الأنوار هي روح استقلال الفرد؛ والفنّ الذي يظفر باستقلاله يُسهم في تلك الحركة نفسها. يصير الفنّان تجسيداً للفرد الحرّ، وعمله الفنّي يتحرّر بدوره.

إنّ مفكّري القرن الثّامن عشر، حين صمّموا على وضع الفنّ تحت حكم الجمال، لم يحاولوا مع ذلك قطعه عن صلاته بالعالم؛ لم يستحل الفنّ غريباً عن الحقّ والخير. وهم في هذا يحتذون التّأويل الأفلاطوني: الجمال المادّي ما هو إلاّ المظهر الأشدّ سطحية للجمال، إذ يُحيل بدوره على جمال الأرواح ومن ثمّ على

الجمال المطلق والأبديّ، الذي يضمّ على السّواء الممارسات البشرية اليوميّة، أي الأخلاق، والبحث عن المعارف، أي الحقيقة. وشافتسبري، وهو أوّل من نقل المعجم الدّيني للتأمّل والاكتفاء بالذّات إلى وصف الفنّ، يقدّم مع ذلك هذا الأخير باعتباره وسيلة لإدراك تناغم العالم وبلوغ الحكمة. فيستطيع إذن أن يستطرد: «الجميل متناغم متناسب، والمتناغم المتناسب حقٌّ. وما هو جميلٌ وحقٌّ معاً هو، بالنّتيجة، ممتع وجيّد[5].» إنّ سيرورة الإدراك، وفعل الحواسّ لا يستنفدان التجربة المسمّاة جمالية، ويقلّل من ذلك أنّ الفنّ المعتبر عدة نموذجياً، أي الشّعر، لا ينتسب لا للسّمع ولا للنّظر، بل يستنفر الذّهن: جمال الشّعر يعتمد على معناه ولا يمكن فصله عن حقيقته.

لم يتخلّ هؤلاء المفكّرون إذن عن قراءة الأعمال الأدبية كخطاب عن العالم، لكنّهم كانوا بالأحرى يحاولون التّمييز بين طريقين، طريق الشّعراء وطريق العلماء (أو الفلاسفة)، ولكلتيهما مزاياها، دون أن تكون إحداهما شكلاً أدنى من الأخرى: طريقان يقودان للغاية نفسها، هي فَهْمٌ أفضلُ للإنسان والعالم، وحكمةٌ أكبر. وأحد أوائل الذين باشروا المواجهة بين هاتين الصّيغتين من المعرفة سيكون الفيلسوف، والمؤرّخ، والبلاغي الفذّ من نابولي، جامبتستا فيكو، الذي يميّز بين اللّغة العقلية واللّغة الشّعرية. صحيح أنّه يعود بهذه اللّغة الأخيرة إلى العهود الأولى للبشرية، لكنّه يتصوّر كذلك أنّ الاثنتين قد تكونان متواقتتين؛ وتتعارضان كما يتعارض العامّ مع الخاصّ؛ كتب في **العلم الجديد** (1730): «من المستحيل على الإنسان أن يكون في ذات الآن شاعراً وميتافزيقياً رفيعاً؛ يعترض على ذلك العقل الشّعري؛ وفعلاً، بينما تفصل الميتافزيقا الفكر عن الحواسّ، فالمَلَكة الشّعرية على العكس تريد غمره فيها؛ وبينما تتسامى الميتافزيقا إلى الأفكار الكلّية، تتمسّك المَلَكة الشّعرية بالظّواهر الخاصّة»[6].

تحديد موقع الفعلية الفنّية بالنّسبة للفاعلية الفلسفية هو أيضاً إحدى المهامّ الرّئيسية التي يتكفّل بها باومگارتن في مؤلّفيه **تأمّلات فلسفية عن الشّعر** (1735) و**علم الجمال** (1750). كان من تلامذة ليبنتز، ويتصوّر الشّعر إبداعاً لعالم ممكن بين عوالم أخرى، ويبرّر المنظور الجمالي، الذي يمنح الامتياز للإدراك على حساب

الإبداع. وعلم الجمال، مثل العلم، ذو صلة بالمعرفة، لكن (عكس ما توحي به بعض العبارات) لا يتعلّق الأمر بمعرفة أدنى: إنّه ينتسب إلى «مُمَاثِل للعقل» ويُنتج «المعرفة المحسوسة»[7]. وهذه المعرفة يمكن لجميع النّاس بلوغها لا الفلاسفة وحدهم، وهي تكشف لنا عن فردية كلّ شيء من الأشياء. والحقيقة التي تفضي إليها هي إذن من طبيعة مختلفة عن حقيقة العلوم: فهي لا تتأسّس فقط بين الكلمات والعالم، بل تستلزم موافقةَ مستعمليها؛ والاسم المناسب لها هو «الاحتمالية» وتأثيرها «ينتج عن الاتّساق الدّاخلي للعالم المُبْدع»: إنّ التّجريد يدرك العامّ على حساب إفقار للعالم المحسوس؛ الشّعر يجتذب معه ثروته، حتّى لو كانت الخلاصات التي يُفضي إليها ينقصها الوضوح: ما يخسره من النّفاذ، يربحه في الحيوية.

ليسّينغ، المؤلّف العظيم لعصر الأنوار الألمانيّ الذي خصّص عدّة مؤلّفات لتحليل الفنون، يُركّب أيضاً بين أطروحتين. من جهة، ما يشكّل نوعية العمل الفنّي هو أنّ يطمح إلى إنتاج الجمال، غير أنّ الجمال يتحدّد بكونه تناغماً لعناصره المقوّمة له دون خضوع لغرض خارجيّ. ومن جهة أخرى، يشترك العمل الفنّي مع مجموع أوسع من الممارسات التي هدفها أن تبحث عن حقيقة العالم وتقود النّاس نحوَ الحكمة. وهكذا كتب ليسّينغ في **اللاّوكون** (1766): «أرغب في أن لا نطلق اسم الأعمال الفنّية إلاّ على تلك التي يستطيع فيها الفنّان الظّهور بوصفه فنّاناً، حيث يكون الجمال مقصده الأوّل والأخير. وكلّ عمل آخر، حيث تظهر آثار ملموسة لمواضعات دينية، لن يستحقّ هذا الاسم، لأنّ الفنّ لم يُصنع فيه لأجل ذاته بل ما كان إلاّ وسيلة مساعدة للدّين، واهتمّ بالدّلالة أكثر من اهتمامه بجمال التمثيلات المحسوسة التي اكتسى بها[8].» في هذا المقطع المتضمّن لعبارة «لأجل ذاته»، التي ربّما هي أصل «الفنّ للفنّ»، يُعرّف ليسّينغ الخضوعَ لمتطلّبات الجمال باعتباره السّمة المميّزة للفنّ. لكنّه لا يتخلّى مع ذلك عن إدراج الفنّ ضمن فعاليات تمثيلية (فقد كتب: «هذه المحاكاة التي هي جوهر فنّ الشّعر»)، بل معرّفاً الرسم باعتباره الفنّ الذي «يحاكي» في المكان، بينما الشّعر «يحاكي» في الزّمان.

وكذا يقارن ليسّينغ في **فنّ المَسْرَحة في هامبورغ** (1767) بين عمل الكاتب وعمل خالق يصنع عالماً متناسقاً ـ لكنّه مستقلّ بذاته، «عالمٌ حيث تكون الظّواهر

مترابطة في نظام مغاير لنظام هذا العالم، لكنّها لن تكون أقلّ صرامة في ترابطها»؛ حيث حوادث الفعل تتولّد بالضّرورة عن الشّخصيات، وحيث أهواء كلّ منها يتطابق بدقّة مع طبعه. وبهذا المعنى، يُفلت العمل من مؤلّفه الذي صار كأنّه يكتب تحت إملاء شخصياته ذاتها: فحقيقتها تكمن في اتّساقها. غير أنّ ليسّينغ لا يستسلم لإغراء أن يرى في العمل الفنّي لعبة بناء تجد غايتها في ذاتها. «الكتابة والمحاكاة مع مقصد هو ما يميّز العبقريّ عن صغار الفنّانين، الذين يكتبون لمجرّد الكتابة ويحاكون لمجرّد المحاكاة، ويكتفون بمتعة صغيرة مرتبطة باستعمال وسائلهم، فيجعلون من هذه الوسائل كلّ غايتهم.» الانشغال قبل كلّ شيء بالجمال هو ما يميّز الفنّ عن اللاّفنّ؛ لكنّ الاكتفاء بهذا الهدف أو الطّموح إلى غرض أعلى هو ما يميّز الفنّ الصّغير عن العظيم، والتّافهين عن العباقرة: «لا شيء عظيمٌ ممّا ليس بحقّ[9]».

لذا يمكن لليسّينغ، بعد أن احترز مُذَكِّراً أنّ الحقيقة الشّعرية ليست هي حقيقة العلماء الاختصاصيين بل هي بالأحرى تقترب من «الاحتمالية» الأرسطية. أن يثني على مؤلّفيه المفضّلين تحديداً لأجل الحقيقة التي يتيحون إمكان بلوغها. فما يجعل من شكسبير كاتباً مسرحياً عظيماً هو أنّ لديه «رؤية عميقة عن جوهر الحبّ»: مسرحيته **أوثيلّو** هي «مصنّف كامل عن هذا الجنون البائس»، الغيرة. وما تعلّمه يوريبيديس من سقراط لم يكن مذهباً فلسفياً أو مبادئ أخلاقية، بل فنّ «معرفة النّاس ومعرفة المرء نفسه؛ و لتيقّظ للإحساسات؛ وبحثٌ وتعلّقٌ من بين كلّ سُبُل الطّبيعة بأقْوَمِها وأقصرها؛ والحكم على كلّ شيء بمقتضى مقصده[10]». ولذلك عرف يوريبيديس بدوره كيف يكتب تراجيديات خالدة.

مجموع هذه المفاهيم سيستعيدها وينقّحها كانط في كتابه **نقد مَلَكَة الحُكْم** (1790)، الذي سيؤثّر بدوره على مجموع التّفكير المعاصر حول الفنّ، بإبقائه دائماً على هذا المنظور المزدوج: الجمال منزّه عن الغرض، وفي الآن ذاته هو رمز للأخلاقية. لا يمكن إثبات الجمال موضوعياً، لأنّه صادرٌ عن حُكْم الذّوق ويكمن إذن في ذاتية القرّاء أو المشاهدين؛ غير أنّه يمكن التعرّف عليه في تناغم عناصر العمل وبكونه موضوعاً لتوافق.

نجد شهادة على الأثر المباشر لهذه الأفكار في اليوميات الخاصّة لبنجامان

كونستان الذي أقام، صحبة جيرمين دي ستال، بڤيمار في مطلع سنة 1804. كتب بتاريخ 11 فبراير: «عشاء مع رونسون، تلميذ شيلّنغ. عمله حول علم الجمال عند كانط أفكار غاية في البراعة. الفنّ للفنّ، دون غرض؛ كلّ غرض يُفسد الفنّ. لكن الفنّ يبلغ الغرض الذي ليس له.» هذا هو الورود الأوّل في الفرنسية لعبارة «الفنّ للفنّ»؛ لكن نرى أنّه ينبغي على الفور التّمييز بين أنواع عدّة من «الأغراض»: الغرض الذي جعله الفنّان لنفسه مسبقاً، بقصد إيضاحه (المعادل لأغراض التّربية الدّينية التي يرفضها ليسّنغ)، والغرض الملازم لكلّ عمل فنّي، خصوصاً لأعظمها (أعمال العباقرة، التي يواجه بها ليسّنغ صغار الفنّانين). وحين سيكتب ربع قرن بعد هذا عن التّراجيدي، سيوضّح فكرته: «إنّ لانفعال المتشبّع بالمذهب، والمستخدَم لأجل عروض فلسفية، هو فهم خاطئ من جهة الفنّ»، لكنّ هذا لا يعني أنّ العمل لا يؤثّر على ذهن قارئه: «لن يكون الغرض هو التّعليم بل تأثير اللّوحة[11].»

كونستان عدوٌّ للنّزعة التّعليمية في الأدب، غير أنّه لا يعتبره لذلك مفصوماً عن العالم: ليس محتوماً الخيار بين هذين الطّرفين. إنّه يحدّد موقع الممارسة الأدبية وسط أشكال الخطاب العامّة الأخرى، كما توضّحه هذه الصّفحة المؤرّخة بسنة 1807: «الأدب متّصلٌ بكلّ شيء. لا يمكن فصله عن السّياسة، والدّين، والأخلاق. إنّه التّعبير عن آراء النّاس حول كلّ واحدة من هذه الأشياء. ومثل كلّ شيء في الطّبيعة، فهو في الآن ذاته علّة ومعلول. إن رسمه بوصفه ظاهرة معزولة، يعني عدم رسمه[12].» وبالنّتيجة، لا يوجد «شعرٌ صافٍ»، كلّ شعر هو بالضّرورة «غير صافٍ»، لأنّه في حاجة لأفكار وقِيَم، وهذه ليست ملكه الخاصّ. ظلّ كونستان في هذا وفيّاً لأفكار رفيقته جيرمين دي ستال، التي نشرت في 1800 مؤلّفاً بعنوان له دلالته: **عن الأدب في صلاته بالمؤسّسات الاجتماعية**. تتناول فيه الأدب «في مفهومه الأوسع، أي متضمّناً الكتابات الفلسفية ومؤلّفات الخيال، وكلّ ما يهمّ في المقام الأخير ممارسة الفكر في الكتابات، باستثناء العلوم لطّبيعية[13]». يتمّ التّمييز بين أدب الخيال والكتابات العلمية أو الفلسفية، لكن ضمن جنس مشترك: فهذه وتلك متّصلة بالعالم ومؤثّرة فيه، مُسْهِمة في خلق مجتمع مُتَخَيَّل يسكنه مؤلّفو الماضي والقرّاء الآتون.

من الرّومانسية حتّى الحركات الطّليعية

تمكّن مجموع علم الجمال في عصر الأنوار، الذي يمثّله بدرجات متفاوتة شافتسبري، أو ڤيكو، أو باومگارتن، أو ليسّينگ، أو كانط، أو جيرمين دي ستال، أو بنجامان كونستان، أن يحافظ على هذا التّوازن غير المستقرّ: فهو، من جهة، بخلاف النّظريات الكلاسيكية، قد حوّل مركز ثقل المحاكاة إلى الجمال وأكّد استقلالية العمل الفنّي؛ ومن جهة أخرى، لم يكن علم الجمال هذا يجهل بتاتاً العلاقة التي تربط الأعمال بالواقع· إنّها تساعد على معرفته وتؤثّر بدورها فيه. الفنّ منتسبٌ دائماً لعالم النّاس المشترك. وبهذا الاعتبر، فعلم الجمال الرّومانسي الذي سيفرض نفسه انطلاقاً من مطلع القرن التّاسع عشر، لم يأت بقطيعة متميّزة. الفنّ، في رأي الرّومانسيين الأوائل ـ هؤلاء أنفسهم الذين تخالطهم مدام دي ستال وكونستان: الأخوان شليگل، شيلينگ، نوڤاليس ـ يظلّ معرفةً للعالم. وإذا كان ثمّة جديدٌ، فهو في حُكْم القيمة الذي يصدرونه على مختلف صيغ المعرفة. وتلك التي يمكن بلوغها عن طريق الفنّ تبدو لهم متفوّقة على صيغة المعرفة العلمية: إنّها بتخلّيها عن طرائق العقل المشتركة وباتّخاذها سبيل الانجذاب، تمنح بذلك منفذاً لواقع ثانٍ، محظور على الحواسّ وعلى العقل، أشدّ جوهرية أو أعمق من الواقع

الأوّل. غير أنّه ينبغي التّذكير أنّه في اللّحظة ذاتها أخذ نفوذ العلم في النموّ بطريقة مذهلة؛ فلن نُفاجأ إذن أن نرى الدّعوة الرّومانسية لا تلقى صدى مؤيّداً في المجتمع المعاصر.

نظرية «الفنّ للفنّ» ذاتها، التي تطوّرت آنذاك في أوروبا كصدى للأفكار القادمة من ألمانيا، لا ينبغي الأخذ بها بالمعنى الحرفيّ. يمكن الاعتقاد، مثلاً، أنّ بودلير، الذي جعل من نفسه ناطقاً باسمها في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، يرفض أن يرى في الشّعر سبيلاً لمعرفة العالم، لأنّه يقول: «الشّعر (...) ليس موضوعه الحقيقة، لا موضوع له إلاّ ذاته. صيغ البرهنة على الحقيقة معايرة ولها موضع آخر. لا صلة للحقيقة بالأغنيات[14].»

غير أنّ هذا ليس المعنى لعميق لالتزام بودلير. إنّه لا يريد أن يكون شيئاً غير أن يكون شاعراً؛ ذلك لأنّ الكينونة شاعراً بالنّسبة له مهمّةٌ تنطوي على «واجبات رفيعة». إذا كان لا ينبغي للشّاعر أن يخضع للبحث عن الحقيقة والخير، فذلك لأنّ الشّعر في ذاته حاملٌ لحقيقة وخير أسمى من ذينك الموجودين خارجها. يظلّ بودلير وفيّاً لكانط حين يؤكّد (في رسالة إلى توسّنيل): «الخيال أكثر المَلَكات علْميةً، لأنّه وحده يُدرك التّماثُل الكونيّ»، أو حين يكتب: «الخيال سلطان على الحقّ» إنّ عمل الفنّان هو من نوع معرفة العالم. ولهذا السّبب يمتدح بودلير قدرته على «معرفة مظاهر الطّبيعة ومواقف الإنسان. ولهذا أيضاً يطالب الرّسّامين والشّعراء المعاصرين له أن يكونوا «حديثين»، وأن يُظهروا شعريتنا «في ربطات عنقنا وأحذيتنا المُبرنَقة»؛ وهو نفسه يطمح لتحقيق هذا البرنامج في أعماله الشّعرية. هذا البحث عن الحقيقة لا يفسّر كلّ شيء في قصيدةٍ (يوجد فيها أيضاً «حاجات الرّتابة، والتّناظر، والمفاجأة»[15])، لكنّه غير قبل للاختزال، وهو في نظر بودلير نفسه، جوهريّ.

إذا كانت مهمّة الشّعراء حقّاً هي أن يكشفوا للنّاس عن قوانين العالم السرّية، فلن يعود بالإمكان القول أنّ لا صلة للحقيقة بالأغنيات. لكن هذا لا يعني مع ذلك أنّ بودلير يناقض نفسه. فالفنّ والشّعر لهما حقّاً صلة بالحقيقة، لكنّ هذه الحقيقة ليست من نفس طبيعة الحقيقة التي يطمح إليها العلم. بودلير يفكّر في إحدى هاتين الحقيقتين حين يتبنّاها، وفي الأخرى حين يرفضها. العلم يطلق بقضايا يُكشَف عن

صدقه أو كذبها بمواجهتها مع الوقائع التي تحاول وصفها. منصوق «كتاب بودلير أزهار الشرّ» صحيح بهذا المعنى، تماماً كمنطوق «يغلي الماء في مائة درجة»، حتى لو كانت توجد اختلافات منطقية بين هاتين القضيّتين. يتعلّق الأمر هنا بحقيقةِ تطابقٍ أو حقيقةِ تلاؤم. وبالمقابل حين يقول بودلير إنّ «الشّاعر شبيهٌ بأمير الغيوم»، أي طائر القَطْرَس، فمن المستحيل الفحص عن الحقيقة، لكنّ بودلير مع ذلك لم ينطق جزافاً، إنّه يحاول أن يكشف لنا عن هويّة الشّاعر؛ فهو هنا يطمح إلى حقيقةِ كَشْف، ويحاول إيضاح طبيعةِ كائن، وموقف، وعالم. وفي كلّ مرّة، تتأسّس علاقة بين الكلمات والعالم، لكنّ الحَقيقتين لا تختلطان وفي لحظة أخري، يشير بودلير إلى وسيلة للتّمييز بين نمطي المعرفة، واصفاً عمل الفنّان: «لا يتعلّق الأمر عنده بالاستنساخ، بل بالتّأويل في لغةٍ أبسط وأوضح.» وبالطّريقة نفسها، سيقول إنّ الشّاعر ما هو إلاّ «مترجم، فاكّ رموز»[16]. فيجعل الاختلاف إذن بين الاستنساخ (أو الوصف) والتّأويل.

يمكن الاستخلاص من هذا أنّ الفنّ لا يُفضي إلى معرفة العالم فحسب، بل يكشف في الآن ذاته عن وجود هذه الحقيقة ذات الطّبيعة المختلفة. والواقع أنّ هذه الحقيقة ليست مقصورة على الفنّ، لأنّها تشكّل أفق أشكال الخطاب التّأويلي الأخرى: التّاريخ، العلوم الإنسانية، الفلسفة. والجمال نفسه ليس مفهوماً لا موضوعياً (إذْ يمكن إثباته بفضل مؤشّرات مادّية)، ولا ذاتياً، أي تابعاً للحكم الاعتباطي لأيّ أحد؛ إنّه بينذاتي، منتسبٌ إذن للمجموعة البشرية. والحال أنّ جمال نصّ أدبيّ ليس شيئاً غير الحقيقة. ذلك كان سلفاً معنى بيت كيتس الشّهير: «*Beauty is Truth, Truth is Beauty*» [الجمال حقيقةٌ، الحقيقةُ جمالٌ].

والأمر نفسه يسري على الممثّلين الآخرين لمذهب «الفنّ للفنّ». فلوبير، الذي يدافع بعناد عن استقلالية الأدب، لا يغفل عن التّذكير في ذات الوقت بشغفه بمعرفة العالم، المُسخّرة من أجل الإبداع؛ ولا عن القول إنّ حقيقة عمل فنّي غير قابلة للفصل عن كماله. «لذا فالفنّ هو الحقيقة ذاتها[17].» وأوسكار وايلد، الممثّل الأكثر حيوية للمذهب في الآداب الأنجليزية، يُكثر من العبارات الحاسمة حول استقلالية الفنّ؛ ومع ذلك، فهو حين يؤكّد أنّ «الحياة تحاكي الفنّ أكثر ممّا يحاكي الفنّ الحياة»،

فهو لا ينكر بتاتاً الصّلة بين الاثنين. الفنّ يقوم بتأويل العالم، ويمنح الشّكل لما لا شكل له، بحيث إنّه ما أنْ يهذّبنا الفنّ حتّى نكتشف مظاهر مجهولة في الأشياء والكائنات المحيطة بنا. لم يخترع [الرسّام] تيرنر ضَبابَ لندن لكنّه كان أوّل من أدركه حسيّاً في ذاته وأظهره في لوحاته - فهو، على نحو مّا، قد فتح عليه عيوننا. والأمر نفسه يسري على الأدب: بلزاك «يخلق» شخصياته أكثر ممّا يصادفها، لكن ما أن يخلقها حتّى تدخل المجتمع المعاصر، ومنذئذ، لا نكفُّ عن معاشرتها. الحياة في ذاتها «فاقدة للشّكل بصورة رهيبة». ومن هذا الغياب ينتج دور الفنّ: «وظيفة الفن هي أن يخلق، انطلاقاً من المادّة الخام للوجود الحقيقي، عالماً يكون أعجب، وأدوَم، وأكثر حقيقة من العالم الذي تراه أعين عامّة البشر»[18]. والحال أنّ خلق عالم أكثر حقيقة يستلزم أن لا يقطع الفنّ صلته بالعالم.

لم تحصل القطيعة الحاسمة إلاّ في مطلع القرن العشرين. وهي ناتجة من جهة عن تأثير أطروحات نيتشه الجذرية، التي تضع موضع السّؤال الوجود ذاته للوقائع معزولةً عن تأويلاتها ووجودَ الحقيقة، أيّاً كانت. انطلاقاً من هذه اللّحظة، لم يعد طموح الأدب للمعرفة غير مشروع فحسب، بل يجد خطاب الفلسفة والعلم نفسه موسوماً بنفس الارتياب. هذا الموقف الجديد من الفنّ يلتقي في الآن ذاته بتطرّف بعض مؤلّفي القرن الثّامن عشر، الذين لم يشايعهم معاصروهم. كما هو حال ڤينكلمان حين يقول: «هدف الفنّ الحقيقي ليس محاكاة الطّبيعة بل إبداع الجمال» مستبعداً بذلك كلّ بُعْد معرفيّ للعمل الفنّي. وكذا حين يكتب كارل فيليب موريتز: «بقدر ما يكون جسدٌ مّا جميلاً، فلا ينبغي أن يعني شيئاً، ولا يتحدّث عن شيء خارج عنه؛ لا ينبغي أن يتحدّث، بفضل سطوحه الخارجية، إلاّ عن نفسه، وكينونته الداخلية، ينبغي أن يصير دالاً بنفسه[19]»، ويُعرّف العمل الفنّي في الآن ذاته بخضوعه المقصور على متطلّبات الجمال، فهو يُقصي أي سؤال مرتبط بالصّلة التي يُقيمها ذلك العمل مع العالم.

يعود هؤلاء المُنَظّرون بصنيعهم هذا، للسقوط في النّزعة الواحدية المميّزة للجمالية الكلاسيكية، التي كانت تريد تفسير كلّ شيء بواسطة مبدأ واحد، هو المحاكاة، ما عدا أنّ المبدأ الجديد الوحيد الآن يُسمّى الجمال. والتعقيد الذي تراءى

في القرن الثامن عشر والتّاسع عشر قد ضاع من جديد، وهذا الضياع يُترجم على الفور في الحقل الأدبيّ نفسه، حيث ستحصل قطيعة غير معهودة حتّى ذلك الحين. ومنذئذ، ستُحفر هوّة بين الأدب الجماهيري، وهو إنتاج شعبيّ على اتّصال مباشر بالحياة اليومية لقرّائه؛ وأدب النّخبة، الذي يقرأه المحترفون - نقّادٌ، أساتذة، كتّاب - الذين لا يهتمّون إلاّ بالإنجازات التّقنية لمبدعيه وحدها. في ناحيةٍ، النّجاح التّجاري، وفي النّاحية الأخرى، المزايا الفنّية الخالصة. ويتمّ كلّ شيء كأنّ التعارض بين الاثنين أمرٌ طبيعيّ، إلى حدّ أنّ الاستقبال الإيجابي الذي يخُصّ به عددٌ كبيرٌ من القرّاء كتاباً يصير علامة على تهافته على مستوى الفنّ ويثير ازدراء أو صمت النّقد. ويبدو أنّ العهد الذي كان فيه الأدب يعرف كيف يُجسّد توازناً حاذقاً بين تمثيل العالم المشترَك وكمال البناء الرّوائي قد ولّى وانقضى.

التصوّر الجديد سيظهر في وضح النّهار لدى الحركات المُسمّاة «طليعية» في مطلع القرن العشرين (التي تمثّل نوعاً فرعياً لما يتمّ تعريفه بـ«الفنّ الحديث»). تجلّت هذه الحركات للمرّة الأولى في روسيا حوالي 1910: تلك بدايات التّجريد في الرّسم، والابتكارات المستقبلية في الشّعر. صار مطلوباً من الرّسم تناسي العالم المادّي وأن لا يرضخ إلاّ لقوانين الرّسم الخاصّة به. فيكتب الرسّام ميخائيل لاريونوف، مبدع «الشّعاعية»، في بيان سنة 1913: «الأشياء التي نراها في الحياة لا تلعب أيّ دور في اللّوحة الشّعاعية. وعلى العكس، ينجذب الاهتمام لما هو جوهر الرّسم ذاته: تركيب الألوان، وتركيزها (...). نرى هنا بداية التحرّر الحقيقيي للرّسم، وحياته من مجرّد قوانينه الخاصّة، الرّسم هدفاً في ذاته، بأشكاله المخصوصة، ألواناً ورنّات.» وكازمير ماليفيتش، مؤسّس «السّمُويّة»، يقول من جهته في 1916 إنّه ينبغي اعتبار «الرّسم عملاً له غايته الخاصّة به».

صحيحٌ أنّ لوحات كاندينسكي التّجريدية تحافظ على صلة بالعالم، لأنّ الأشكال في اللّوحة تشير إلى مقولات الذّهن؛ كذلك تهدف مربّعات، ودوائر، وصلبان ماليفتش، بعد إزاحة المظاهر «الخادعة» المعروضة للبصر، إلى كشف النّظام الكوني الحقيقي. غير أنّه يبقى مع ذلك أنّ العالم الظّاهراتي، المتبدّي لأعين الجميع، لم يعد داخلا في الاعتبار. وفي اللّحظة ذاتها، تجعل «الأشياء الجاهزة»

ready-made لديشان من العبث كلّ بحث عن المعنى والحقيقة. وفي الشّعر، يطمح المستقبليون إلى تخليص اللّغة من صلتها بالواقع، وإذن بالمعنى، فيخلقون لغة «ماوراء ذهنية». يدافع ڤيليمير خليبنكوف عن «الكلمة المستقلّة»، و«اللّفظ من حيث هو لفظ»، بل عن «الحرف من حيث هو حرف». ويكتب بينيدكت ليڤشتس في مقاله «تحرير الكلمة» (1913): «شعرنا (...) لا يجعل نفسه إطلاقاً على أي صلة بالعالم[20].» التّواصل بين وعي الأشخاص، القائم على وجود عالم مشترك ومعنى مشترك، يُخلي المكن للتجلّي الخالص للفرد.

كان لمذابح الحرب العالمية الأولى وعواقبها السّياسية تأثيرٌ مردوجٌ على الممارسات الفنّية كما على الخطابات النّظرية التي تقوم بتحليلها. في الأنظمة الكلّيانية التي نشأت عقب الحرب، في روسيا، وإيطاليا، وبعد ذلك في ألمانيا، لكن أيضاً، بصورة أكثر هامشية، في بلدان أوروبية أخرى، ستوجد إرادةٌ لتسخير الفنّ في خدمة مشروع يوتوبي من أجل صنع مجتمع جديد كلّياً وإسان جديد. وتتطلّب الواقعية الاشتراكية، وفنّ «الشّعب»، والأدب الدّعائي الحفاظ على صلة قويّة بالواقع المحيط، وعلى الخصوص، لخضوع للأهداف السّياسية الحالية، المناقضة لكلّ إعلان عن الاستقلال الفنّي وكلّ بحث فرديّ عن الجمال. ينبغي للأدب، كما تتطلّبه الجماليات الكلاسيكية، الإمتاع (قيلاً) لكن على الخصوص، التّعليم. سيستجيب عدد مهمّ من الفنّانين بحماس لهذا المطلب، يضاعف من انضوائهم الطّوعي أنّ كلّ أمانيهم معقودة على الثّورة.

وفي ذات الوقت، لكن في أماكن أخرى، هناك حيث تسود حرّية التّعبير، سيتمّ خوض معركة ضدّ هذه التّطاولات على استقلالية الفرد وسيتمّ التّأكيد على أنّ الفنّ والأدب لا يُقيمان أيّ علاقة ذات معنى مع العالم. هذه هي المُسلّمة المشتركة عند الشّكلانيين الرّوس (الذين حربهم النّظام البلشفي وسرعان ما قمعهم)، وعند المختصّين في الدّراسات الأسلوبية أو «المورفولوجية» في ألمانيا، وعند أتباع مالاّرمي في فرنسا، وأنصار النّقد الجديد *New Criticism* في الولايات المتّحدة. كلّ شيء يتمّ وكأنّ رفض تسخير الفنّ والأدب للإيديولوجيا كان يتسبّب حتماً في القطيعة النّهائية بين الأدب والفكر؛ وكأنّ رفض نظريات «الانعكاس» الماركسية

يتطلّب تلاشي كلّ صلة بين العمل الفنّي والعالم. يوتوبيا البعض تقابلها شكلانية الآخرين؛ وفضلاً عن ذلك، فهؤلاء وأولئك يودّون تقديم خصومهم باعتبارهم البديل الوحيد لوجهة نظرهم. هذه الشّكلانية تقترن سلفاً بعدمية، تغذّيها معاينة الكوارث التي تميّز التّاريخ الأوروبي في القرن الماضي.

ها نحن قد عدنا للحاضر. تتميّز المجتمعات الغربية في نهاية القرن العشرين ومطلع الواحد والعشرين بالتّعايش السّلمي تقريباً بين إيديولوجيات مختلفة، وأيضاً بين تصوّرات عن الفنّ متنافسة. يوجد فيها دائماً مشايعو النّزعة اليوتوبية، كما يوجد أتباع الجماليات الإنسيّة لعصر الأنوار. لكن يبقى مع ذلك أنّ ممثّلي ثالوث الشّكلانية-العدمية-الأنانة، رغم استنادهم إلى الرّفض وقلب الأوضاع، على الأقلّ في فرنسا، يحتلّون مواقع مهيمنة إيديولوجياً. فلهم الأغلبية في هيئات تحرير الجرائد الأدبية، وبين مديري المسارح المدعومة أو المتاحف. وعندهم أنّ الصّلة الظّاهرية للأعمال الفنّية بالعالم ما هي إلا وهم. فإذا ما تمّ عرض لوحات فنّان تمثيلي يرسم أشكال العالم المحسوس (مثل بونّار)، يتمّ تحذير الجمهور السّاذج، فيؤكّد فهرس معرضه في 2006 أنّ «البرهنة هنا هدفها أن تكشف عن موضوعه الحقيقي، أي الرّسم، فيما وراء الموضوعات الذّرائع.» وإذا ما تمّ التّسليم بأنّ عملاً يتحدّث عن العالم، فالمطلوب على أيّ حال هو أن يستبعد «العواطف الطيّبة» ويكشف لنا عن الفظاعة النّهائية للحياة، وإلاّ سيجازف بالظّهور بمظهر «غباء لا يُطاق». أو، أسوأ من ذلك، أن ينتسب إلى الأدب «الشّعبي»، ذلك الأدب الذي يصنع صِيتَه القرّاءُ أكثر من النقّاد. حقّاً يتمكّن بعض المؤلّفين من أن يفرضوا أنفسهم على اهتمام العموم في حين أنّهم لا يتطابقون مع هذا النّموذج؛ وكذا، حتّى نبقى دائماً في فرنسا، فالكتب الآتية من الخارج، وخصوصاً من قارات غير أوروبا، ليست من نوع هذه الذّهنية. لكن يبقى أنّ الحضور القويّ في المؤسّسات، ووسائط الاتّصال، والتّعليم لهذا التصوّر على الطّريقة الفرنسية ينتج صورةً مهزولة بشكل فريد عن الفنّ والأدب.

ماذا يستطيع الأدب؟

في سيرته الذّاتية، الصّادرة بعد وفاته في 1873، يروي جون ستيوارت مِلّ الانهيار العصبيّ الخطير الذي أصيب به في العشرين من عمره. صار «فاقد الحسّ بكلّ لذّة كما بكلّ إحساس ممتع، في واحدة من تلك اللّحظات من انحراف المزاج حيث كلّ الذي كان يروق في لحظات أخرى يصير عديم الطّعم ولا يثير الاهتمام». كلّ أنواع العلاج التي جرّبها لم تكن ذات جدوى، واستقرّ اكتئابه على الدّوام. استمرّ يؤدّي آلياً الحركات المعتادة، لكن دون إحساس بشيء. امتدّت هذه الحال لأليمة طوال عامين. ثمّ، شيئاً فشيئاً، انفرجت ويلعب كتابٌ قد قرأه مِلّ مصادفة في تلك اللّحظة دوراً فريداً في شفائه: إنّه ديوان شعر لوردسورث. وجد فيه التّعبير عن إحساساته الخاصّة وقد تسامى بها جمال الأبيات. «بدت لي منبعاً منه أستقي الفرح الباطنيّ، ومُتَعَ التعاطف والخيال، التي بمقدور كلّ الكائنات البشرية اقتسامها [...]. كنت في حاجة إلى من يجعلني أحسّ أنّه يوجد في التّأمّل الهادئ لأشكال الجمال في الطّبيعة سعادةً حقيقية ودائمة. علّمني وردسورث إيّاها ليس فحسب دون أن يصدّني عن تأمّل العواطف العدية ومصير الإنسانية المشترك، بل بمضاعفة اهتمامي بها.»

قريباً من مائة وعشرين عاماً بعد هذا، وجدت امرأة شابة نفسها حبيسة السّجن، في باريس: تآمرت ضدّ المحتلّ الألماني، وقُبض عليها. شارلوت دلبو وحيدة في زنزانتها، تخضع لنظام «اللّيل والضّباب»، لذلك لا حقّ لها في الكتب. لكن رفيقتها في الطّابق الأسفل تستطيع استعارة مؤلّفات من المكتبة. فتضفر دلبو ضفيرة من خيوط استلّتها من غطائها وأصعدت بكتاب من النّافدة. منذ تلك اللّحظة، سكن فابريس دل دونگو [بطل رواية شارترية پارما لستندال] أيضاً زنزانتها. لا يتكلّم كثيراً، لكنّه يتيح لها كسر الوحدة. شهور بعد ذلك، في عربة المواشي بالقطار الذي يسوقها إلى [معسكر الاعتقال] أوشڤيتز، اختفى، لكنّ دلبو تسمع صوتاً آخر، صوت ألسست كاره البشر [في مسرحية موليير] الذي يشرح لها مضمون الجحيم الذي تقصده ويوضح لها مثال التّضامن. في معسكر الاعتقال، يزورها أبطال آخرون من لظامئين للمطلق: إلكترا، دوم جوان، أنتيگوني. بعد مدّة بطول الأبد، تعود دلبو إلى فرنسا، وتكابد للعودة للحياة: ضوء أوشڤيتز السّاطع قد كسح كلّ وهم، ومنع كلّ خيال، وصرّح بزيف الوجوه والكتب... حتّى اليوم الذي عاد فيه ألسست وجذبها بحديثه. اكتشفت شارلوت دلبو، أمام النّهايات، أنّ شخوص الكتب يمكن أن يصبحوا رفاقاً موثوقين، فتكتب: «مخلوقات الشّاعر هي أكثر حقيقة من مخلوقات اللّحم والدّم لأنّها غير قابلة للنّفاد. لذلك هم أصدقائي، أولئك الذين بفضلهم نرتبط بالبشر الآخرين، في سلسلة الكائنات وفي سلسلة التّاريخ[22].»

لم أعش شيئاً بمثل درامية ما عاشته شارلوت دلبو، بل لم أعرف حتّى عذابات الانهيار العصبي التي وصفها جون ستيوارت ملّ، غير أنّي لا أستطيع الاستغناء عن كلمات الشّعراء، وحكايات لرّوائيين. يتيحون لي أن أمنح شكلاً للإحساسات التي أعانيها، وترتيب سيل الأحداث الصّغيرة التي تشكّل حياتي. تجعلني أحلم، أو أرجف قلقاً، أو أيأس. لمّا أغرق في الحزن، لا أستطيع أن أقرأ إلاّ النّثر المتوهّج لمارينا تسڤيتايڤا، كلّ شيء غير ذلك يبدو لي فاقد الطّعم. في يوم آخر، اكتشف بُعداً من أبعاد الحياة كنت فحسب قد استشعرته من قبل وأتعرّف عليه مع ذلك فوراً كحقيقة: أرى ناستاسيا فيليپوڤنا بعيني الأمير ميشكين، «أبله» دستويڤسكي،

أمشي معه في شوارع سان بطرسبرغ الخالية، مدفوعاً بحمّى نوبة صَرْع وشيكة. ولا أتمالك نفسي من التّساؤل: لماذا ينبغي لميشكين، أفضل النّاس، الذي يحبّ الآخرين أكثر من نفسه، أن يُنهي حياته مُصاباً بالعَتَه، سجين مستشفى للأمراض العقلية؟

الأدب يستطيع الكثير. يستطيع أن يمدّ لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حوننا، ويجعلنا أفضل فهماً للعالم ويعيننا على أن نحيا. ليس ذلك لكونه، قبل كلّ شيء، تقنية لعلاجات الرّوح؛ غير أنّه، وهو كشْفٌ للعالم، يستطيع أيضاً، في نفس المسار، أن يحوّل كلّ واحد منّا من الدّاخل. للأدب دورٌ حيويّ يلعبه؛ لكنّه ليكون كذلك، ينبغي أخذه بهذا المعنى الواسع والقويّ الذي هيمن في أوروبا حتّى نهاية القرن التّاسع عشر وصار مُهمَّشاً اليوم، بينما ينتصر تصوّر مُختَزَل على نحو غير معقول. والقارئ العادي، الذي يستمرّ في البحث ضمن الأعمال التي يقرأها عن ما يمنح معنى لحياته. هو على صواب ضدّ الأساتذة، والنّقّاد، والكتّاب الذين يقولون له إنّ الأدب لا يتحدّث إلاّ عن نفسه، أو لا يُعلّم إلاّ اليأس. إذا لم يكن على صواب، فسيكون محكوماً على القراءة بالزّوال في أجل قريب.

الأدب، مثلما الفلسفة، مثلما العلوم الإنسانية، هو فكرٌ ومعرفةٌ للعالم النّفسي والاجتماعي الذي نسكنه. والواقع الذي يطمح الأدب إلى فهمه هو، بكلّ بساطة (لكن، في الآن ذاته، لاشيء أكثر تعقيداً)، التّجربةُ الإنسانية. لذا يمكن القول إنّ دانتي أو سرفنتيس يُعلمانِنا عن الوضع البشري على الأقل مثلما يعلمنا أكبر علماء الاجتماع وعلماء النّفس، وأنّه لا تعارض بين المعرفة الأولى والثّانية. ذلك هو «الجنس المشترك» للأدب. غير أنّ له أيضاً «فصولاً نوعية». رأينا آنفاً أنّ مفكّري عصر الأنوار كما العصر الرّومانسي قد حاولوا التعرّف عليها؛ لنستأنف اقتراحاتهم -باستكمالها باقتراحات أخرى.

تمييز أوّلٌ يفصل بين الخاصّ والعامّ، الفردي والكلّي. فالأدب، سواء بواسطة المونولوغ الشّعريّ أو بواسطة السّرد، يجعلنا نحيا تجارب فريدة؛ أمّا الفلسفة، فتعالج مفاهيم. الأوّل يصون ثراء المعيش وتنوّعه، والثّانية تفضّل التّجريد الذي يتيح لها صياغة قوانين عامّة. ذلك ما يجعل نصّاً يتفاوت في سهولة استيعابه.

رواية الأبله لدستويفسكي يمكن أن يقرأها ويفهمها عددٌ لا يُحصى من القرّاء، من حقبٍ وثقافات شديدة الاختلاف؛ لكنّ شرحاً فلسفياً لنفس الرّواية أو لنفس أغراضها لن يكون مفهوماً إلاّ لقلّة متعوّدة على هذا النّوع من النّصوص. غير أنّ أقوال الفيلسوف، بالنّسبة للذين يفهمونها، تمتاز بعرضها لقضايا لا لبس فيها، في حين أنّ الانقلابات التي تعيشها شخصيات الرّواية أو مجازات الشّاعر تحتمل تأويلات متعدّدة.

إنّ الكاتب بتصويره لموضوع، أو حدث، أو شخصية، لا يفرض أطروحة، بل يحثّ القارئ على صياغتها: إنّه يَعْرِض بدل أن يَفْرِض، وإذن يحفظ للقارئ حريّته وفي الآن ذاته يحثّه على أن يصير أكثر فاعلية. وبواسطة استعمال إيحائي للكلمات، واستعانة بالقصص، والأمثلة، والحالات الخاصّة، يُحْدِثُ العمل الأدبي ارتجاجاً للمعنى، ويُحرّك جهازنا للتّأويل الرّمزي، ويوقظ قدراتنا على التّداعي، ويُثير حركةً تتواصل ذبذباتها زمناً طويلاً بعد الاتّصال البَدْئي. ليس بوسع حقيقة الشّعر، أو حقيقة المؤوِّلين الآخرين للعالم أن تطمح إلى نفس الاعتبار الذي لحقيقة العلم، لأنّها تحتاج لإثباتها إلى إقرار عدد كبير جدّاً من الكائنات البشرية، في الرّاهن وفي المستقبل؛ وبالفعل، فالإجماع العامّ هو الوسيلة الوحيدة لتبرير العبور من، كما قد نقول، «أحبّ هذا العمل الأدبي» و«هذا العمل الأدبيّ ينطق بالحقيقة». وعلى العكس، فخطاب رجل العلم، الذي يطمح إلى حقيقة المطابقة ويتّخذ شكل الإثبات، بوسعه الخضوع لفحص فوري - وسيتمّ تفنيده أو تأكيده (مؤقّتاً). لسنا بحاجة إلى انتظار قرون، وسؤال قرّاء جميع البلدان لنعرف إنْ كان المؤلّف قد نطق بالحقّ أم لا. الأدلّة المعروضة تستدعي هن أدلّة مضادّة: يتمّ الدّخول في جدال عقلاني بدل الاقتصار على الإعجاب والاستيهام. قارئ ذلك النصّ أقلّ مجازفة بالخلط بين الافتتان وصواب الحقيقة.

إنّ فرداً في مجتمع من المجتمعات منغمر، كلّ لحظة، في مجموع من خطابات تبدّى له بمثابة بديهيات، وعقائد يلزمه الإذعن لها. إنّها الأفكار الشّائعة في حقبة، أو الآراء المسبقة التي تُشكّل الرّأي العامّ، أو عادات الفكر، من مبتذلات ومسكوكات، يمكن تسميتها أيضاً «الإيديولوجيا المهيمنة»، أو أحكام مسبقة، أو

كليشيات. ومنذ عصر الأنوار، نعتقد أنّ ميزة الكائن البشري تتطلّب منه أن يتعلّم التفكير بنفسه، بدل الاقتصار على رؤى العالم الجاهزة التي يصادفها من حوله. لكن كيف التوصّل إلى ذلك؟ يشير روسّو في مؤلّفه إميل إلى سيرورة التعلّم هذه بعبارة «التّربية السّلبية» ويقترح إبعاد اليافع عن الكتب، لتجنيبه كل إغراء بمحاكاة آراء الآخرين. غير أنّه يمكن التّفكير بشكل مختلف، لأن الآراء المسبقة، خصوصاً في أيّامنا هذه، ليست في حاجة للكتب كي تستقرّ نهائياً لدى الفتى: لقد مرّ التلفزيون سلفاً من هنا! لكنّ الكتب التي قد يقتنيها يمكنها، بالمقابل، مساعدته على هجر البديهيات الزّائفة وتحرير ذهنه. وللأدب دور فريد يلعبه هنا: فهو، بخلاف الخطابات الدّينية، أو الأخلاقية، أو السّياسية، لا يصوغ نسقاً من التّعاليم؛ ولهذا السّبب، يفلت من أشكال الرّقابة التي تُمارَس على الأطروحات المصوغة تصريحاً. إنّ للحقائق المزعجة - بالنّسبة لجنس البشر الذي ننتسب إليه أو بالنسبة لذواتنا نحن - حظوظاً أوفر لأنْ تبلغ التّعبير والأفهام في عمل أدبيّ منها في مؤلَّف فلسفيّ أو علميّ.

في دراسة صدرت مؤخّراً[23]، اقترح الفيلسوف الأمريكيّ ريتشارد رورتي أن نصف بطريقة مغايرة إسهام الأدب في فهمنا للعالم. يرفض استعمال مصطلحات مثل «حقيقة» أو «معرفة» لوصف هذا الإسهام، ويؤكّد أنّ الأدب لا يعالج جهلنا بقدر ما يُبْرِئنا من «عبادة الأنا»، بمعنى وهم الاكتفاء الذّاتي. ويرى أنّ قراءة الرّوايات لا تشابه قراءة المؤلّفات العلمية، أو الفلسفية، أو السّياسية بقدر ما تُشابه نمطاً من التّجربة مغاير تماماً: تجربة اللّقاء بأفراد آخرين. فمعرفة شخصيات جديدة تماثل لقاء أشخاص جدد، مع هذا الفارق أن بمقدورنا منذ الوهلة الأولى اكتشافها من الدّاخل، وكلّ فعل من وجهة نظر فاعله. وكلّما كانت تلك الشّخصيات أقلّ شبهاً بنا، فهي توسّع من أفقنا، وإذن تثري عالمنا. هذا التوسّع الدّاخليّ (الشّبيه من بعض الوجوه بذلك الذي يمدّنا به الرّسم التّشخيصي) لا يُصاغ في عبارات تجريدية، ولذا نجد كلّ هذا العناء في وصفه؛ إنّه يمثّل بالأحرى تضمين وعينا طرائقَ جديدة للوجود، إلى جانب تلك التي كنّا نمتلكها سلفاً. مثل هذا التعلّم لا يغيّر محتوى ذهننا، بل الحاوي نفسه، أي جهاز الإدراك بدل الأشياء المُدْرَكة. ما تمنحنا إيّاه

الرّوايات ليس معرفةً جديدة، بل قدرة جديدة على التّواصل مع كائنات مختلفة عنّا؛ وبهذا المعنى، فهي من نوع الأخلاق لا العلم. و لأفق النّهائي لهذه التّجربة ليس الحقيقة بل الحبّ، الشّكل الأسْمَى للعلاقة الإنسانية.

أينبغي وصف الفهم الموسّع للعالم الإنساني، الذي تؤدّينا إليه قراءةُ رواية، بوصفه تصحيحاً لتمركزنا على ذواتنا، كما يريده الوصف الإيحائي لرورتي؟ أو بوصفه عثوراً على حقيقةِ كَشْفٍ جديدة، حقيقة قد يشاطرنا إيّاه أناس آخرون؟ مسألة المصطلحات لا تبدو لي ذات أهميّة رئيسية، ما دمنا نقبل بالصّلة المتينة القائمة بين العالم والأدب، وكذا الإسهام النّوعي للأدب بالنّسبة للخطاب التّجريدي. إنّ الحدّ، كما يلاحظ رورتي مع ذلك، يفصل النصّ الاستدلالي لا عن النصّ التخييلي، بل عن كلّ خطاب سرديّ، سواء كان تخييلياً أو حقيقياً، ما دام يصف عالماً إنسانياً خاصّاً غير عالم الذّات: المؤرّخ، وعالم الإثنوغرافيا، والصّحفي هم هنا في نفس جهة الكاتب الرّوائي. جميعهم يشتركون فيما يعتبره كانط، في فصل شهير من نقد مَلَكة الحكم، خطوةً ضرورية للسّير نحو معنى مشترك، أي نحو إنسانيتنا الكاملة: «أن تفكّر جاعلاً نفسك في موضع أيّ إنسان آخر[24].» أن تفكّر وتحسّ متبنّياً وجهة نظر الآخرين، شخصيات حقيقية أو شخصيات أدبية، هو لوسيلة الوحيدة لتوجّهنا نحو الكونية، ويتيح لنا إذن تحقيق نزعتنا. لذا ينبغي تشجيع القراءة بكلّ الوسائل - بما في ذلك قراءة الكتب التي ينظر إليها النّقد الاحترافي بتعال، إنْ لم يكن باحتقار، منذ [رواية ألكسندر ديماس] **الفرسان الثّلاثة** حتّى **هارّي بوتّير**: فهذه الرّوايات الشّعبية لم تجذب إلى القراءة ملايين اليافعين فحسب، بل فوق ذلك أتاحت لهم أن يُنشِؤوا لأنفسهم صورة أولى متناسقة عن العالم، ولنطمئنّ، فهذه الصّورة الأولى ستقوم القراءات اللاّحقة بتدقيقها وتعقيدها.

تواصلٌ لا ينفد

الأفق الذي يندرج فيه العمل الأدبيّ، هو حقيقةُ الكَشْف المشتركة، أو إذا شئنا، العلم الموسَّع الذي نفضي إليه حين نلتقي بنصّ سرديّ أو شعريّ. أنْ يكون حقيقياً، بمعنى الكلمة هذا، هو المطلب المشروع الوحيد الممكن توجيهه له؛ لكن هذه الحقيقة، كما قد رأى رورتي، مرتبطة بتربيتنا الأخلاقية. أريد العودة هنا، للمرّة الأخيرة، إلى صفحة من التّاريخ الأدبيّ وأقرأ من جديد مراسلةً شهيرة حول الصّلة بين الأدب والحقيقة والأخلاق، بين جورج صاند وگوستاف فلوبير. الكاتبان صديقان جيّدان، ويتبادلان المودّة العظيمة والاحترام؛ غير أنّهما يعلمان أيضاً أنّهما لا يشاطران بعضهما نفس التصوّر عن الأدب. في نهاية 1875 وبداية 1876، شهوراً قليلة قبل وفاة صاند، تبادلا رسائل عديدة فريدة حول هذا الموضوع، يحاولان فيها تحديد طبيعة خلافهما.

قد توهم قراءة سطحيّة أنّ صاند تطلب من الأدب الخضوع للأخلاق، في حين يستند فلوبير إلى الصّلة بالحقيقة وحدها. صحيح أنّ بعض عبارات صاند تميل بها نحو هذا الاتّجاه، مُظهرةً إيّاها مهمومة أساساً بالأثر الذي تُحدثه أعمالها في القارئ، فتقول: «أنت ستصنع الأسى وأنا سأصنع المواساة» لأنّه يجعل الذين يقرأونه أكثر

حزناً، بينا هي تريد أن يكونوا أقلّ تعاسة. يردّ فلوبير على هذا بأنّ هدفه هو الحقيقة وحدها. «سعيتُ دائماً للنّفاذ في روح الأشياء» لو بقي الخلاف بين الاثنين عند هذا الحدّ فسيكون ضئيل الأهميّة، وسنميل إلى الحكم لصالح فلوبير: إنّ قارئ اليوم، بدوره، لا يعتقد أنّ وظيفة الأدب الأولى هي تجفيف الدّموع. لكنّ صاند تتخطّى سريعاً نقطة الانطلاق هذه لتركيز النّقاش حول موضوعين أكثر جوهرية: موقع الكاتب في عمله وطبيعة الحقيقة التي يصل إليها.

تأسف صاند أنْ لا يكون فلوبير يُبْدِي نفسه أكثر في كتاباته، والحال أنّه قد جعل عدم تدخّله في الرّواية مبدأ لا يحتمل أيّ استثناء. لكن صاند تلحّ من جديد: ليس غيابه من العمل الأدبي في الحقيقة هو ما تؤاخذه عليه، فضلاً عن كونها تعتقد هذا الغياب مستحيلاً، إذْ لا يمكن فصل الشّيء المرئيّ عن الرّؤية الذّاتية. «لا يمكن أن توجد فلسفة في روحنا دون أن تظهر للنّور [...] الرّسم الحقيقيّ مفعم بالرّوح الذي يحرّك الفرشاة.» في ردوده، يوافق فلوبير على هذا: يعلم جيّداً أنّه لا تنقصه القناعات، وأنّ عمله متشبّعٌ بها. ويعلم أيضاً أنّ همّ الحقيقة لديه سيكون له حتماً أثرٌ أخلاقيّ. «ما دام شيءٌ من الأشياء حقّاً، فهو جيّد. وحتّى الكتب الفاحشة ليست لاأخلاقية إلاّ لأنّها تنقصها الحقيقة.» ما يطلبه بالمقابل، هو أن لا يُنطَق بهذه الأفكار بحروفها، بل فقط أن يُوحِي بها السّرد: القارئ هو من ينبغي له أن يستخرج من «كتابٍ أخلاقيته المُتضمَّنة فيه». وإذا لم يحصل هذا، فذلك لأنّ الكتاب رديءٌ أو القارئ بليدا!

غير أنّ نقد صاند الحقيقي هو في موضع آخر: ما لا ترضى عنه ليس هو غياب فلوبير من عمله، بل هو طبيعة حضوره. إنّها تحبّ وتقدّر صديقها؛ لكنّها لا تتعرّف على الرّجل الذي تعرفه في ذاك الذي يسكن أعماله. «غذّ نفسك بالأفكار والعواطف المُدّخرة في رأسك وفي قلبك [...]. مجموع حُياتك من المحبّة، والرّعاية، والطّيبة اللّطيفة والبسيطة، تبرهن على كونك الفرد الأكثر اقتناعاً. لكن، ما أن تمارس الأدب حتّى تريد، لست أدري لماذا، أن تكون رجلاً آخر.» ما تؤاخذه به، في الجملة، هو أنّه لا يفسح مجالاً داخل عمله لكائنات مثله، وبالتّالي لا ينتج لوحة أمينة عن العالم. مطلب صاند الأوّل هو أيضاً يتعلّق بالحقّ، لا بالخير. غاية

الأدب هي تمثيل الوجود الإنساني؛ لكنّ الإنسانية تتضمّن كذلك المؤلّف وقارئه. «ليس بمقدورك التجرّد من هذا التأمّل؛ لأنّ الإنسان هو أنت، والنّاس، هو القارئ. ومهما حاولت، فَسَرْدُكَ حديثٌ بينك وبينه.» السّرد مُتضمَّن بالضرورة في حوار ليس النّاس موضوعاً له فحسب، بل أيضاً من شخصياته الرّئيسية.

صاند تعلم أنّ فلوبير يتغيّا فوق كلّ شيء الحقيقة، حتّى لو كانت الطّريق التي اختارها تمرّ باشتغالٍ عنيد على الشّكل، ذلك أنّه يؤمن بتناغم سرّي، وعلاقة تلازمية بين الشّكل والمحتوى. وهذا هو منهجه: «لمّا أكتشف تجانساً رديئاً للحركات أو تكراراً في إحدى عباراتي، أكون متأكّداً أنّي أتخبّط في الزّيف.» هذا المنهج ليس هو ما يزعجها؛ فالنّقاش، بالنّسبة لها، ليس موضوعه طريقة البحث بل طبيعة الاكتشاف. فالكتّاب أمثال فلوبير «أكثر منّي معرفة وموهبة. غير أنّي أعتقد أنّه تنقصهم، وأنت خصوصاً، رؤية ثابتة وواسعة عن الحياة». لوحة الحياة التي تبرز من كتب فلوبير غير مكتملة الحقيقة لأنّها مفرطة في التصلّب، وإذن أحادية النّغمة. «أريد أن أرى الإنسان كما هو. ليس خيّراً أو شرّيراً، إنّه خيّر وشرّير. لكن يوجد شيءٌ آخر أيضاً، الفروق الدّقيقة، هذه الفروق التي هي بالنّسبة لي غاية الفنّ.» وتعود للفكرة نفسها في رسالتها التّالية: «الواقع الحقيقي مزيجٌ من الجميل والدّميم، والكامد والمتألّق.»[25] وأولئك الذين نُعتوا في تلك الحقبة بالواقعيين قد قاموا بخيار يخون الواقع، إذ يخضعون لمواضعة اعتباطية تملي عليهم أنْ لا يمثّلوا إلاّ الوجه الأسود من العالم. ليس الخير هو ما يخونه العدميون بل الحقّ.

منبع هذا الاختلاف بين صاند وفلوبير يوجد في فلسفتهما ذاتها. فلوبير الذي كان يبوح لعشيقته لويز كولّي «أمقت الحياة»، أو أيضاً «الحياة لا تُطاق إلاّ بشرط أن لانوجد فيها أبداً»[26]، هو شبيه في نظر جورج صاند «بكاثوليكي يتوق إلى التّعويض»، لأنّه يمقت الحياة ويلعنها كأنّما كان يوجد بديلٌ آخر، كأنّ «الحياة الحقيقية» توجد في مكان آخر. يتصرّف فلوبير كأنّما ينتظر وجوداً أفضل في العالم الآخر. لقد تبنّى دون أن يجهر بذلك المذهب الأوغسطيني القائل بأنّ العالم لمنظور ساقطٌ والنّس جديرون بالاحتقار، بينما الخلاص ينتظرهم في مدينة اللّه. أمّا صاند، فهي تزداد كلّ يوم حبّاً للحياة الرّاهنة. «أمّا أنا، فأريد أن أسعى حتّى

آخر أنفاسي، لا بيقين أو مطلب أن أجد في مكان آخر موقعاً جيّداً، بل لأنّ متعتي الوحيدة هي البقاء مع أهلي في الطّريق الصّاعد.» هذه الحكمة تجلب «السّعادة، أي القبول بالحياة أيّاً كانت». ذلك ما تسمّيه صاند أيضاً «المتعة البريئة لنحياة من أجل الحياة»[27].

الخلاف إذن ليس بين هدفين مختلفين: فلوبير وصاند يعترفان كلاهما بأنّ الأدب يطمح قبل كلّ شيء إلى شكل من الحقيقة. إنّما الخلاف هو في الحكم على حقيقة المسرودات. هنا ليس بمقدور فلوبير إلاّ أن يلاحظ عجزه عن الذّهاب أبعد. «ليس بمستطاعي تغيير رؤيتي!» «عبثاً تعطينني، لا يمكن أن يكون لي طبع آخر غير طبعي.» صاند بدورها يلزمها التّسليم بالأمر: لا نختار تماماً بحرّية أن نكون ما نحن عليه، وحتّى بين شخصين على هذا القدر من المراعاة لبعضهما كما هو الحال بين فلوبير وصاند ليس بمقدورهما بسهولة اتباع النّصائح المتلقاة. والتوصيات التي توجّهها لفلوبير تبدو لنا، لهذا التّبب، على شيء من السّطحية. غير أنّ فلوبير، لمّا شرع في كتابة [قصّة] قلب بسيط أخبر مراسلته: «ستتعرّفين على تأثيرك المباشر.»

من خلال هذه المراسلة القديمة، يمكن أن نرى أنّه، رغم الاختلافات في التّأويل، يتأكّد عند المتراسليْن نفس التصوّر عن الأدب: إنّه يتيح فهماً أفضل للوضع الإنساني ويحوّل من الدّاخل كينونة كلّ واحد من قرّائه. أليس من مصلحتنا نحن تبنّي وجهة النّظر هذه؟ وتحرير الأدب من المَشَدّ الخانق المحتبس فيه، والمصنوع من ألعاب شكلانية، وشكاوى عدمية، وتمركزاً أنانياً على الذّات؟ يمكن لهذا بدوره أن يجذب النّقد نحو آفاق أوسع، بإخراجه من لغيتو الشّكلاني الذي لا يهمّ إلاّ نقّاداً آخرين وفتحه عى السّجال العريض للأفكار الذي تشترك فيه كلّ معرفة للإنسان.

أهمّ أثر لهذا التحوّل يتعلّق بالتّعليم المدرسي للأدب، لأنّ هذا التّعليم يتوجّه إلى كلّ الأطفال، وعبرهم إلى غالبية الكبار؛ لذا أريد العودة لهذا الموضوع في الختام. لا ينبغي بعد الآن أن يكون هدف تحليل الأعمال الأدبية في المدرسة هو إيضاح المفاهيم التي قد استحدثها هذا العالم أو ذاك من علماء اللّسانيات، أو هذا المُنَظّر للأدب أو ذاك، وإذن أن تُعرَض علينا النّصوص بوصفها استخداماً للّغة أو

للخطاب؛ هدف التّحليل سيكون الوصول بنا إلى معناها ـ لأنّنا نصادر على أنّ هذا المعنى سيقودنا، بدوره، نحو معرفة للإنساني، هذه المعرفة التي تهمّ الجميع. وكما قد قلت، هذه الفكرة ليست غريبة على شطر كبير من دنيا التّعليم نفسه؛ لكن يلزم الانتقال من الأفكار إلى الفعل. نقرأ في تقرير وضعته جمعية أساتذة الأدب: «دراسة الأدب تعني دراسة الإنسان، علاقته بنفسه وبالعالم وعلاقته بالآخرين.» وبتعبير أدقّ، تحيل دراسة العمل الأدبيّ على دوائر متّحدة المركز تزداد اتّساعاً: دائرة الكتابات الأخرى لنفس المؤلّف، دائرة الأدب القومي، دائرة الأدب العالمي؛ لكن سياقها النّهائي، والأهمّ، هو الوجود الإنساني ذاته. جميع الأعمال الأدبية العظيمة، أيّاً كان منشأها، تدعو التّفكيرَ إلى سلوك هذا السّبيل.

أيّ طريقة ينبغي سلوكها لبسط معنى عمل أدبيّ واستجلاء فكر الفنّان؟ كلّ «المناهج» جيّدة، بشرط أن تظلّ وسيلة بدل أن تتحوّل إلى غاية في حدّ ذاتها. وعوض أن أقدّم وصفة، أريد أن أعطي هنا مثالاً. مثال الدّراسة التي خصّصها النّاقد الأمريكي جوزيف فرانك لدستويفسكي؛ مجلّدٌ من هذه المونوغرافيا (المتضمنة في مجموعها خمسة مجلّدات) قد تُرجمت إلى الفرنسية تحت عنوان *Dostoïvski. Les années miraculeuses*[28]. هذا الكتاب هو أوّلاً سيرة، لأنّ بعض الأحداث في حياة دوستويفسكي تلعب دوراً أساسياً في فهم تكوّن آثاره ولكن أيضاً في فهم معناها: وشوك إعدامه في السّاحة العامّة والأربع سنوات من السّجن مع الأشغال الشّاقّة التي تلت ذلك؛ وكذا الظّروف المادّية الصّعبة التي عرفها أو أشكال العنف الجسدي التي عاينها. وهو أيضاً تاريخ اجتماعيّ معمّق لروسيا وأوروبا في منتصف القرن التّاسع عشر. ينضاف إلى هذا جدال فلسفي: عاش دستويفسكي في وَسَطٍ حيث أفكار هيغل وفيورباخ، وبنتام وجون ستيوارت مِلّ تعتبر حقائق مطلقة؛ استوعبها بدوره قبل أن يحاربها. وتأتي إضاءةٌ أخرى ممّا خلّفه دوستويفسكي من مسوّدات غزيرة وكرّاسات تتيح، بواسطة مقاربة تكوينية، فهم التّكوين المتدرّج لمعنى أعماله الأدبية. وأخيراً، فإنّ فرانك، الذي لا يجهل شيئاً عن مختلف الأبحاث الشّكلانية أو البنيوية في التّحليل النصّي، يعرف استخدامها لإيصالنا بطريقة أفضل إلى فكر مؤلّفه.

ندرك بالتّدريج أنّ كلّ هذه المنظورات أو المقاربات لنصٍّ من النّصوص، ليست بتاتاً متنافسة، بل متكاملة - بشرط التّسليم منذ البداية بأنّ الكاتب هو ذاك الذي يلاحظ ويفهم العالم الذي يعيش فيه، قبل أن يجسّد هذه المعرفة في قصص، وشخوص، وإخراجٍ، وصُوَرٍ، وأصوات. وبعبارة أخرى، الأعمال الفنّية تنتج المعنى، والكاتب يفكّر؛ ومهمّة النّاقد هو تحويل هذا المعنى وهذا الفكر إلى اللّغة المشتركة في عصره - وليس مهمّاً معرفة الوسائل التي يبلغ بها هدفه. «الإنسان» و«الأعمال»، «التّاريخ» و«البنية» كلّها مُرحَّبٌ بها! والنتيجة حاضرة هنا: دراسة فرنك، بإتاحتها إدراج فكر المؤلّف في السّجال اللانهائي الذي موضوعه هو الوضع البشري، تصير درساً في الحياة.

ينبغي أن نفهم هنا الأدب بمعناه الواسع. متذكّرين حدود المفهوم المتغيّرة تاريخياً. لن نتّخذ عقيدة راسخة من مسلّمات الرّومانسيين المتأخّرين، القائلة بأنْ لا شيء مشترك بين نجم الشّعر وقتامة «الروبورتاج الكوني» الذي تنتجه اللّغة العادية. إنّ الاعتراف بمزايا الأدب لا يجبرنا على الاعتقاد بأنّ «الحياة الحقيقية، هي الأدب» أو أنّ «كلّ شيء يوجد في العالم ليفضي إلى كتاب»، عقيدة تنبذ من «الحياة الحقيقية» ثلاثة أرباع البشرية. والنّصوص التي تُسمّى اليوم «غير أدبية» لديها الكثير ممّا تعلّمنا إيّاه؛ ومن جهتي، كنت سأجعل من الإجباريّ، في درس اللّغة الفرنسيّة، دراسة الرّسالة، غير التّخييلية للأسف، التي بعثت بها جيرمين تيون من سجن فرين إلى المحكمة العسكرية الألمانية، في الثّالث من يناير 1943. إنّها من الرّوائع بإنسانيتها حيث الشّكل والمعنى لا ينفصلان، سيتعلّم منها التّلاميذ الكثير[29]. «إنّهم يغتالون الأدب» (إذا ما استعرنا عنوان رسالة انتقادية صدرت مؤخّراً) لا بدراسة نصوص «غير أدبيّة» في المدرسة، بل بجعل الأعمال الأدبية مجرّد أمثلة إيضاحية لرؤية شكلانية، أو عدميّة، أو أنانية للأدب.

نرى أنّ الأمر يتعلّق هنا بطموح أقوى ممّا هو مُقترَح اليوم على التّلاميذ. والتغيّرات التي يستلزمها سيكون لها فضلاً عن ذلك نتائج مباشرة على فرص التشغيل المتاحة لهم. ولأنّ موضوع لأدب هو الوضع الإنساني نفسه، فالذي يقرأ الأدب ويفهمه سيصير، لا متخصّصاً في التّحليل الأدبيّ، بل عارفاً بالكائن البشري.

فأيّ مدخل إلى فهم أشكال السّلوك والأهواء البشرية أفضل من الاستغراق في أعمال الكتّاب العظام الذين كابدوا هذه المهمّة منذ ألوف السّنين؟ وبالنّتيجة، أيّ إعداد أفضل لكلّ المهن القائمة على العلاقات الإنسانية؟ إذا كانت هذه هي طريقة فهم الأدب وطريقة توجيه تدريسه، فأيّ عون أثمن يمكن أن يجده الطّالب المقبل في الحقوق أو في العلوم السّياسية، والعامل المقبل في الحقل الاجتماعي أو المشتغل بالعلاج النّفسي، أو المؤرّخ، أو عالم الاجتماع؟ أن يكون الأساتذة هم شكسبير وسوفوكليس، دستويفسكي وپروست، أليس هذا الاستفادة من تدريس فذّ؟ ألا نرى أن طبيباً مقبلاً، كي يمارس مهنته، سيتعلّم من هؤلاء الأساتذة أكثر ممّا سيتعلّمه من المباريات في الرياضيات التي تحدّد اليوم مصيره؟ هكذا ستجد الدّراسات الأدبية موقعها بين الإنسانيات، إلى جانب تاريخ الأحداث والأفكار، وجميع هذه الموادّ الدّراسية ستجعل الفكر يتقدّم بتزوّدها من الأعمال الأدبية كما من النّظريات، من الأفعال السياسية كما من التحوّلات الاجتماعية، من حياة الشّعوب كما من حياة الأفراد.

إذا ما قبلنا بهذه القصدية للتّعليم الأدبي، الذي لن يعود صالحاً فحسب لمجرّد إعادة إنتاج أساتذة للآداب، فمن اليسير التّفاهم حول الرّوح الذي ينبغي أن يحرّك هذا التّعليم: يلزم إدراج الأعمال الأدبية في الحوار العظيم بين البشر، الذي بدأ في غياهب العصور ولا يزال كلّ واحد منّا، مهما صَغُرَ قدره، يشترك فيه. كتب پول بنيشو: «في هذا التّواصل الذي لا ينفد، القاهر للأمكنة والأزمنة، يتأكّد المدى الكونيّ للأدب»[30]. علينا، نحن الكبار، يقع واجب تبليغ الأجيال الجديدة هذا الميراث الهشّ، هذه الكلمات التي تُسعف على حياة أفضل.

هوامش

في غياب إشارة معاكسة، فمكان النّشر هو باريس

1 S. Doubrovsky, T. Todorov (sous la dir. de), *L'Enseignement de la littérature*, Plon, 1971, p. 630.
2. J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. II.
3 Cf. T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977; M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, New York, Norton, 1989; L. Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, 1990.
4. Platon, *Philèbe*, 60c
5. A Shaftesbury, *Characteristics of Men, Matters, Opinions, Times*, éd de 1790, t. 3, p. 150-151.
6. G. Vico, *Science nouvelle*, Nagel, 1953,§ 821.
7. L. Ferry, *op. cit.*, p. 96.
8. G. E. Lessing, *Laokoon*, *Werke*, Bd. 5/2, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, ch. 9, p. 85.
9. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *Werke*, Bd 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, § 34, p. 348, p. 350; § 30, p. 332.
10. *Ibid.*, § 15, p. 257; § 49, p. 426.
11 B. Constant, *Oeuvres*, Gallimard, 1979, *Journal intime*, p. 232; Réflexions sur la tragédie, p. 908, 920.
12 B. Constant, « Esquisse d'un essai sur la littérature du XVIIIe siècle », *Oeuvres complètes*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995, t III, vol. I, p 527
13. G. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les*

institutions sociales, Flammarion, 1991, p. 66.

14. Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, 2 vol., Gallimard, 1975-1976, t II, p. 333.
15. *Ibid*., p 127; *Correspondance*, 2 vol., Gallimard, 1973, t. I, p 336 337; *OC*, t. II, p. 421, p. 407; t. I, p. 182.
16. *Ibid.*, t. II, p. 457, p. 153.
17. Lettre à Louise Collet du 15-16. 5. 1852, *Correspondance*, Gallimard, 1980, t. II, p. 91
18. O. Wilde, « Le déclin du mensonge », *Oeuvres*, Gallimard, 1996, p. 791, « Le critique », *Ibid.*, p. 865, p. 853.
19. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Tübingen, M. Niemeyer, 1962, p. 112.
20. M. Larionov, *in*. *Une avant garde explosive*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p 72-73; K. Malevitch, *Ecrits*, t. I, Lausanne, L'âge d'homme, 1993, p 102; B. Livchits cité par J. -Cl. Marcadé, *L'Avant-Garde russe 1907-1927*, Flammarion, 1995, p. 6.
21. J. S. Mill, *Autobiography*, Boston, Houghton-Mifflin Company, 1969, ch. 5, p. 81, 89; tr. fr *Mes Mémoires*, 1874, p. 127, 141, 142.
22. Ch. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Berg International, 1995, p. 5.
23. R Rorty, « Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercices », *Telos*, 3:3, 2001.
24. E. Kant, *Oeuvres philosophiques*, t. II, Gallimard, 1985, § 40, p 1073
25. G. Flaubert-G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, 1981, p. 510-530.
26. Lettre du 21.10.1851, p. 10, lettre du 5.3.1853, p. 255, *Correspondance*, *op. cit.*
27. Lettre du 12.01.1876, p. 516; lettre du 8.12.1874, p. 486; lettre du 5.11.1874, p. 483, G. Flaubert-G. Sand, *Correspondance, op. cit.*
28. J. Frank, *Dostoïevski Les années miraculeuses*, Arles, Actes-Sud, 1998.
29. G. Tillon, *Ravensbrück*, Seuil, 1988, p. 35-40.
30. « Une communication inépuisable », *Mélanges sur l'oeuvre de Paul Bénichou, Gallimard*, 1995, p. 228

فهرس

تمهيد 5

اختزال عبثيّ للأدب 11

ما وراء المدرسة 17

نشوء علم الجمال الحديث 23

جماليات عصر الأنوار 29

من الرّومانسيّة حتّى الحركات الطّليعيّة 35

ماذا يستطيع الأدب؟ 43

تواصلٌ لا ينفد 49

هوامش 57

المعرفة الأدبية

غناء العيطة

الجزء الأول

حسن نجمي

غناء العيطة

الجزء الثاني

حسن نجمي

شعرية الترجمة

الجزء الأول

الملحمة اليونانية في الأدب العربي

الأدب والارتياب

عبد الفتاح كيليطو

الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة

نبيل منصر

الحق في الشعر

محمد بنيس

الأدب والغرابة

دراسة بنيوية في الأدب العربي

عبد الفتاح كيليطو

الشعر الحديث في المغرب العربي
الجزء الأول
يوسف الناوري

الشعر الحديث في المغرب العربي
الجزء الثاني
يوسف الناوري

الاستعارات والشعر العربي الحديث
سعيد الحنصالي

الكتابة والتصوف عند ابن عربي
خالد بلقاسم

في الشعر المغربي المعاصر
دورة أحمد المجاطي الأكاديمية
مجموعة باحثين

العرب وتاريخ الأدب
نموذج كتاب «الأغاني»
أحمد بوحسن

البلاغة والسلطة
عبد الجليل ناظم

القراءة التفاعلية
دراسات لنصوص شعرية حديثة
إدريس بلمليح

أبو العلاء المعري أو متاهات القول
عبد الفتاح كيليطو

أدونيس والخطاب الصوفي
خالد بلقاسم

سطوة النهار وسحر الليل
عبد المجيد جحفة

قنديل أم هاشم (قراءة وتحليل)
محمد الصالحي

بداية ونهاية (قراءة وتحليل)
سعيد الحنصالي

مدخل إلى نظريات الرواية
بيير شارتيه/ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

لسان آدم
عبد الفتاح كيليطو/ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

كتابة المحو
محمد بنيس

عبد الكريم غلاب
بيليوغرافية بأعماله وما كتب عنه
(1993-1947)
د. صالح جواد طعمة

المقامات
السرد والأنساق الثقافية عند الهمداني والحريري
عبد الفتاح كيليطو / ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

نقد الشعر في المغرب الحديث
عبد الجليل ناظم

B.0187 = د.م.ط.ب.ج.ر.ا

مجهول البيان
محمد مفتاح

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

لو ساءلت نفسي اليوم لماذا أحبّ الأدب، فالجواب الذي يتبادر عفوياً إلى ذهني هو : لأنّه يعينني على أن أحيا. لم أعد أطلب منه، كما في الصبّا، تجنيبي الجراح التي قد تصيبني من لقائي بأشخاص حقيقيين؛ إنّه عوَض استبعاد التّجارب المعيشة، يجعلني أكتشف عوالم على اتّصال بتلك التّجارب ويتيح فهماً أفضل لها. لا أعتقد أنّني وحدي أنظر إليه بهذه النّظرة. فالأدب، الأكثر كثافة وإفصاحاً من الحياة اليومية، لكن غير المختلف جذرياً، يوسّع من عالمنا، ويحثّنا على تخيّل طرائق أخرى لتصوّره وتنظيمه. نحن مجبولون من كلّ ما تمنحنا الكائنات البشرية الأخرى : والِدانا أوّلاً، ثمّ أولئك الذين من حولنا؛ الأدب يفتح إلى اللاّنهاية إمكانية هذا التّفاعل مع الآخرين وهو إذن يُثرينا لا نهائياً. يزوّدنا بإحساسات لا تعوّض تجعل العالم الحقيقي أشحن بالمعنى وأجمل. ما أبعده عن أن يكون مجرّد متعة، وتلهية محجوزة للأشخاص المتعلّمين، إنّه يتيح لكلّ واحد أن يستجيب لقَدَره في الوجود إنساناً.

الثمن 34 درهما

قام بمسح هذا الكتاب ضوئيا

محمد بكاي

طالب وباحث بميدان تحليل الخطاب

ماجستير في النقد الأدبي المعاصر ما بعد البنيوية

في المغرب العربي.

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، الجزائر.

تم إتمام هذا العمل،

في تونان، يوم الثلاثاء، 24 نوفمبر- تشرين الثاني 2009.

20.56 ليلاً بتوقيت الجزائر.